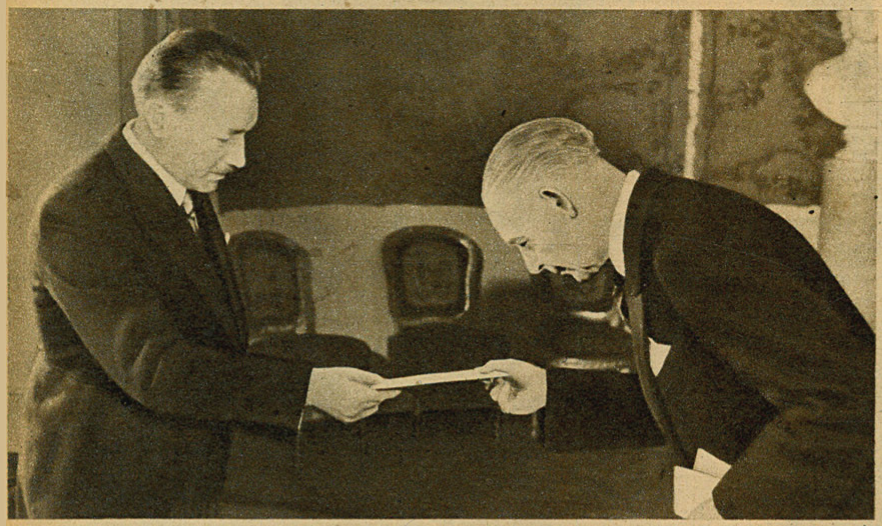
FILM

1 SIERPNIA 1947
NR 22 ROK II
Cena 25 zł

LUDMIŁA CZERINA
w filmie „Cienie przeszłości"

W NASTEPNYM NUMERZE WIELKI KONKURS JUBILEUSZOWY

W OBIEKTYWIE P.K.F.

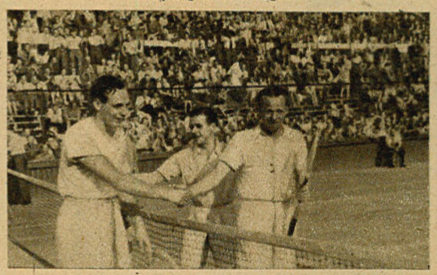


P. K. F. jest żywym notatnikiem współczesnego życia polskiego. Obok najważniejszych wydarzeń politycznych, Kronika przynosi stałe wiadomości z frontu odbudowy, ilustruje rozwój gospodarki narodowej, mówi o życiu wsi, nie pomija też tak ważnych zagadnień jak repatriacja, zdrowie i opieka społeczna, komunikacja itd. Na zdjęciu: ambasador W. Brytanii składa listy uwierzytelniające Prez. Bierutowi.

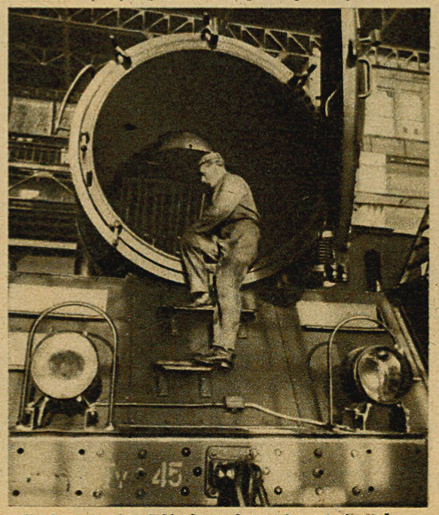
Port w Szczecinie. Ziemie Odzyskane stanowią częsty temat Kroniki Filmowej.

Plac Zwycięstwa w Warszawie w dniu obchodu święta państwowego.

Życie artystyczne i kulturalne kraju znajduje częste odzwierciedlenie w Kronice i Wydaniach specjalnych.



Wielkim zainteresowaniem publiczności kinowej cieszą się reportaże z imprez sportowych.



Najpoważniejsze pozycje w Kronice stanowi jednak odbudowa kraju. Zdjęcie na lewo: fragment z odbudowy Warszawy. Na prawo: montowanie nowej polskiej lokomotywy.

Przed wojną przyzwyczajono nas do tego, że kronika filmowa jest synonimem nudy. Że nie może się obyć bez porcji oficjalności z przecinaniem wstęg przy lada otwarciu, przemówieniami, powitaniami, że musi być piłą, a każdy dodatek słynnym „piłowaniem drzewa na Huculszczyźnie". Kronikę P. A. T.-a uważano za zło konieczne, którego przezwyciężyć nikt nie był w stanie. Polska widziana poprzez obiektyw tych kronik uchodziła istotnie za kraj dziwny, wiecznie przybrany w odświętną szatę, pełen pompy, frazesu i tromtadracji. Podobno inaczej być nie mogło. Tak pojmowano swego czasu propagandę filmową i jej szczytne zadania wobec państwa.

Kto po raz pierwszy zetknął się z aktualnościami filmowymi P. K. F., produkowanymi w ostatniej fazie, ten musiał dostrzec i w tej dziedzinie znaczne zmiany. Oczywiście — kronika miała nowe, atrakcyjne tematy. Życie dostarczało ich obficie na każdym kroku. Świat znajdował się w przededniu zwycięstwa, w którym braliśmy czynny, bezpośredni udział. Powstawało nowe państwo, tworzył się nowy ład społeczny. Wystarczyło, by operatar filmowy szedł wraz z walczącym żołnierzem na Berlin, przenikał poza druty obozów koncentracyjnych, przystawał na ulicach wyzwolonych miast, zwracał się ku napotkanym przechodniom, błądził wśród ruin — wszystko było tematem, każdy moment był historią, każdy nakręcony metr taśmy — dokumentem.

Ale im bardziej oddalaliśmy się od tych chwil, im częściej dzień powszedni zaczął wypełniać uporczywy, niewdzięczny trud odbudowy — powstawała obawa, że tematy kroniki filmowej staną się szare, mało atrakcyjne, nieciekawe albo też znów oficjalne, uroczystościowe, nabrzmiałe fałszywym patosem.

Niepoprawny satyryk już odświeżał rymy przedwojennych dowcipów, zastępując inicjały P. A. T.-a skrótem „P. K. F". Felietoniści cieszyli się, że w razie posuchy zawsze znajdą konika, na którym będą mogli tanim kosztem dowoli hasać.

Czy P. K. F. zdołała uniknąć szablonu?

Na jednej z konferencji prasowych, zwołanej z okazji wydania któregoś tam z kolei numeru P. K. F. wyświetlono dla porównania i przypomnienia jeden dodatek P. A. T.-a z roku 1939, najnowsze kroniki polskie oraz wiązankę aktualności zagranicznych. Bezstronni obserwatorzy, wśród nich także chroniczni malkontenci, mogli się przekonać, jak dalece P. K. F. odbiegła od tradycji P. A. T.-a i jak odmienne jest nastawieniem dzisiejszej propagandy filmowej w porównaniu do przedwojennej.

P. A. T. unikał z reguły spraw istotnych, stosując metodę ślizgania się po powierzchni aktualnych zjawisk. Stąd ciągła monotonia tematów, ograniczających się do demonstrowania na ekranie jedynie oczywistych, dokonanych faktów, przeważnie znanych już każdemu skądinąd.

P. K. F. wychodzi z innych założeń. Analiza zestawień tematów, włączonych dotychczas do P. K. F., wykazuje, że aktualności obejmują bardzo szeroki zakres zjawisk, reprezentujących wszystkie dziedziny życia polskiego. Różnorodność i obfitość chwytanych na taśmę wydarzeń sprawia, że nie wszystkie godne uwagi materiały mogą być włączone do bieżących wydań kronik. Stąd też celowym posunięciem było stworzenie miesięcznych wydań specjalnych, poświęconych takim dziedzinom, jak życie wojska, kultura lub sport. Dla wydarzeń aktualnych o wyjątkowej wadze rezerwuje się wydania specjalne.

Redakcja materiału dotyczącego poszczególnych tematów, tak pod względem fotograficznym jak i montażowym osiągnęła już poziom europejski. Dla naszej kroniki nie jest to żaden komplement, bo łatwo się o tym przekonać przez porównanie jej z aktualnościami radzieckimi czy zachodnio-europejskimi a wreszcie amerykańskimi, których ozdobą są często właśnie nasze tematy, zapożyczone bez żadnych zmian z P. K. F.

Zbliżyliśmy się do takiego stanu, że możemy mówić o zaczątkach pewnego stylu naszej reporterki filmowej.

Kamera przenika wszędzie, gdzie dzieje się coś, co stanowi treść naszej rzeczywistości, bez względu na to, czy natrafia na rzeczy godne napiętnowania, czy pochwały. Zjawiska ujemne kronika przedstawia jednak w aspekcie ich przezwyciężania względnie zapoznaje widza z przyczynami, które je powodują. Takie ujęcie naszej rzeczywistości zgodne jest z ogólnym rytmem życia państwa, pokonującego nieustannie trudności okresu powojennego. Te zaś występują u nas w szerszej niż gdzie indziej skali. P. K. F. nie unika takich spraw, jak nędza mieszkaniowa ludności pracującej, paskarstwo i spekulacja, groźne rozmiary gruźlicy itp. Operator nie skąża rzeczywistości a swe zadanie propagandowe spełnia w sposób jak najbardziej rzeczowy i przekonywający.

Jest rzeczą zrozumiałą, że P. K. F. nie może uniknąć ukazywania uroczystości czy nawet akademii, jest bowiem wiernym kronikarzem epoki, a święta są tak samo ważnym elementem naszego życia jak dzień powszedni. Nie trzeba przy tym zapominać, że w pierwszym okresie odbudowy naszego życia państwowego i naszej kultury każde święto miało dodatkową, optymistyczną wymowę. Dlatego Polska Kronika Filmowa ani nie mogła, ani nie chciała pomijać świąt i uroczystości.

Choć kronika nasza ma jeszcze dziś przeciwników, to jednak liczba jej stałych odbiorców rośnie z każdym dniem. Ogląda ją na ekranie przeszło 5 milionów widzów. Takiej liczby czytelników nie osiągnęła jeszcze żadna gazeta ani periodyk w kraju. Toteż rola i znaczenie P. K. F. w zakresie informowania o Polsce współczesnej oraz kształtowania opinii w kraju i za granicą winny być należycie ocenione.

Jan Łęczyca.

PLASTYK EKRANU

WSIEWOŁOD PUDOWKIN

1.

Ostatnie lata filmu niemego (1925—1929) zapisały piękną kartę w historii kinematografii. W okresie tym film dojrzał, wykształcił swe własne środki ekspresji, wyemancypował od wpływu literatury, a zwłaszcza teatru, można było już śmiało mówić o nowym rodzaju sztuki. Owoce pionierskich poczynań awangardy europejskiej poczęły przenikać do produkcji długometrażowej, na ogół niechętnej wszelkiemu nowinkarstwu.

Krystalizowały się style: we Francji Louis Bunuel zadziwiał i oburzał swym surrealistycznym obrazem „Pies andaluzyjski" (ktoś nawet ciskał kałamarzem w ekran), Karl Dreyer w „Męczeństwie Joanny d'Arc" pokazał, jak wspaniałe walory plastyczne osiągnąć można przy pomocy zbliżeń (twarz ludzka) i nieoczekiwanych ustawień kamery; w Niemczech budził dreszcze emocji niesamowity, ekspresjonistyczny „Student z Pragi", Fritz Lang przytłaczał modernistycznymi wizjami swego „Metropolis"; w Ameryce Erich von Stroheim i King Vidor odważnie sięgali do tematów obyczajowych i społecznych, rzucając je na ekran w mocnych realistycznych barwach.

W Rosji film wyzwolony z rygorów kapitalistycznej gospodarki gorączkowo realizował hasło: **rewolucyjna forma dla rewolucyjnej treści.** Dzięki odbudowanej na nowych zasadach kinematografii przed filmowcami radzieckimi otworzyło się szerokie pole działania. To co było wymarzonym celem awangardzistów na Zachodzie, walczących o niezależną sztukę filmową wbrew szablonom i tradycjom skomercjonalizowanego kina — tu stało się zamówieniem społecznym, potrzebą mas, nakazem chwili. Już nie lekceważone eksperymentatorstwo, wyrzucone poza nawias bieżącego życia filmowego — ale świadoma, twórcza praca nad pogłębieniem treści i formy nowej sztuki, wypełniała dzień powszedni artysty-filmowca.

2.

Wysiłki filmowców radzieckich skierowane były przede wszystkim w stronę stworzenia **języka filmowego.** Chodziło im o to, aby posługując się techniką kinową nadać tej wzrokowej mowie obrazów cechy prozy epickiej, a równocześnie płynność, giętkość, rytmiczność liryki, harmonijność właściwą muzyce, a zarazem sugestywność dzieł plastyki, przy tym zaś wszystkim — uczynić ją zrozumiałą dla każdego.

Głównym środkiem dla uzyskania tego był montaż, czyli łączenie poszczególnych ujęć (kadrów) w zespoły obrazów (zdania), z których z kolei powstawały większe całości, będące jak gdyby odpowiednikami fragmentów jakiegoś utworu literackiego.

Znakomity reżyser Lew Kuleszow w rozdziale swej książki „Sztuka filmowa", zatytułowanym „Montaż jako podstawa filmu" pisał: „...badając oddziaływanie filmu na widza, porównując filmy amerykańskie z rosyjskimi, przekonaliśmy się, że zasadniczym środkiem oddziaływania na widza, środkiem właściwym tylko kinu — jest nie zwykłe pokazanie treści obrazów utrwalonych na danych odcinkach taśmy, lecz organizacja tych odcinków, ich kombinacja i konstrukcja, a więc wzajemny stosunek do siebie, następstwo, przeplatanie itp."

(Tą prawdą, głoszoną przez Kuleszowa jeszcze w latach 1918/19 tak przejęli się jego uczniowie, że gdy później danym im było realizować swe teoretyczne założenia, popadli w pewną skrajność i aż do pierwszych lat kina dźwiękowego konsekwentnie głosili, że „montaż jest wszystkim").

Chęć opanowania języka filmowego wymagała ustalenia zasad swoistej gramatyki filmowej. Napisano wiele cennych prac na ten temat. Praktyka wykazała, że można je kontynuować dalej, że istnieje odrębna poetyka filmowa, której nie obce są analogiczne do literackich środki stylistyczne, jak porównania, metafory, metonimie i hyperbole, tylko przeniesione w wymiar plastycznego, ruchomego obrazu.

To, że filmowi brakowało wówczas dźwięku, a zwłaszcza słowa, było tym większym bodźcem do szukania rozwiązań w dziedzinie plastyki.

Tak powstała montażowo-plastyczna szkoła, której znaczenie dla usamodzielnienia się sztuki filmowej było olbrzymie. I choć był to tabędzi śpiew filmu niemego — to jednak zdobycze formalne tego okresu, mimo wszelkie ich wybujałości i błędy mają wartość nieprzemijającą.

Oprócz Lwa Kuleszowa, Dzigi Wiertowa i Sergiusza Eisensteina, którzy dali światowej kinematografii wiele znakomitych przykładów sztuki reżyserskiej, do mistrzów montażu należy — Wsiewołod Pudowkin.

Ten wszechstronnie utalentowany artysta trafił do pracowni Kuleszowa po pierwszej wojnie światowej. Pod jego kierunkiem Pudowkin daje się poznać początkowo jako aktor, ale zupełnie oryginalnego typu: trenuje akrobatykę, aby móc zręcznymi ruchami wygimnastykowanego ciała wyrazić te wszystkie przeżycia i sytuacje, które stanowią treść specjalnie w tym celu napisanego scenariusza. Stąd też role, jakie odtwarza w filmach Kuleszowa, mają charakter ekscentryczny.

Pisze scenariusze, rozpoczyna samodzielną pracę reżyserską. Pierwszym filmem jest ekscentryczna komedia „Gorączka szachowa", w której bierze udział słynny szachista Capablanca. Swoim zainteresowaniom naukowym daje wyraz w filmie popularyzatorskim „Działanie mózgu ludzkiego", który mówi o odkryciach znakomitego fizjologa rosyjskiego Pawłowa.

3.

W r. 1926 wychodzi na ekran pełnometrażowy film **„Matka"**, zrealizowany przez Pudowkina wg scenariusza Natana Zarchi, który oparł temat obrazu na znanej powieści Maksyma Gorkiego. Ruch rewolucyjny r. 1905 znalazł tu swoje odzwierciedlenie w historii prostej kobiety rosyjskiej, matki spiskowca, która po śmierci mężapijaka i syna-rewolucjonisty zaczyna pojmować sens walki proletariatu o wolność; odzyskuje swą godność, dumę i siłę, stając na czele pochodu demonstrantów w końcowych scenach filmu.

„Matka" obok „Pancernika Potiomkina" Eisensteina była jedną z pierwszych, całkowicie udanych prób stworzenia nowych form widowiska filmowego przez ucieczkę, a nawet całkowite zaprzeczenie wszelkim pierwiastkom teatralności, zakorzenionym dotąd w filmie. Pudowkin udowodnił, że nowe użycie fotografii, oświetlenia, skrótów perspektywicznych, detali i zbliżeń w artystycznie przemyślanych kompozycjach obrazowych potrafi przemówić nie tylko zewnętrzną, optyczną atrakcyjnością użytych środków, ale najprawdziwszym realizmem, odpowiadającym stylowi dzieła Gorkiego. Talent Pudowkina przejawił się w wynajdywaniu nowych, nieoczekiwanych spojrzeń obiektywu na materiał inscenizatorski, a przede wszystkim w wirtuozerskim scaleniu chwytów reżyserskich i operatorskich dla wydobycia silnych akcentów dramatycznych.

W filmie jest np. scena, w której pijany ojciec chce sprzedać ścienny zegar, by zdobyć pieniądze na wódkę. Wspina się na taboret, matka, chcąc przeszkodzić tym machinacjom rzuca się za nim, ojciec traci równowagę i jego mroczna, niemal zwierzęca postać wali się na podłogę. Matka i współczujący z nią widz oczekują teraz straszliwego wybuchu gniewu. I w tym momencie dla podkreślenia emocjonalnego ładunku całej sceny, jakby chwila ciszy przed burzą: na ekranie w wielkim zbliżeniu widzimy toczące się po podłodze maleńkie kółko rozbitego zegara. Tak subtelnie przemyślanych momentów jest w filmie mnóstwo, detale i przedmioty mają często wymowę symboli, trafnie uwypuklających treść dramatyczną każdej sceny. Osobne studium należałoby poświęcić zdjęciom z góry i z dołu, stosowanym celowo dla podkreślenia charakterów postaci. Wreszcie — pejzaż, obrazy natury, wmontowane na zasadzie asocjacji lub kontrastu, pełne dynamiki i ruchu, stają się często filmowym, plastycznym środkiem dramatycznym, o dużej sile wyrazu i głębokiej liryce. Końcowa scena demonstracji jest jedynym w swoim rodzaju poematem filmowym.

Następne filmy Pudowkina **„Koniec St. Petersburga"** i **„Burza nad Azją"** — stanowią dalsze, konsekwentne kroki po linii, którą reżyser ujawnił w „Matce". Przez stosowanie skrótów perspektywicznych w „Końcu St. Petersburga" doskonale wydobywa monumentalność lub nicość postaci i obiektów architektonicznych, zaznacza ich wzajemny stosunek. Krytyka słusznie podkreśla różnicę, jaka dzieli pod tym względem Eisensteina i Pudowkina: pierwszy stara się pokazać zjawiska jak najwszechstronniej, wychodzi przeważnie z założeń czysto poznawczych — Pudowkin zaznacza przede wszystkim swój uczuciowy stosunek do człowieka i przedmiotu. Stąd epicki charakter wczesnych prac Eisensteina i raczej liryczny Pudowkina. Aktor w jego filmach odkrywa cały wewnętrzny świat przeżyć bohatera, jest pełnowartościowym elementem równie ważnym jak i plastyczna kompozycja obrazów.

4.

Mistrzowskie posługiwanie się montażem czyni Pudowkina sławnym. W Europie i Ameryce mówi się w tym czasie o „rosyjskiej szkole realizatorskiej" jako o wysokiej klasie artyzmu filmowego.

Gdybyśmy jednak przeglądnęli dziś omówione filmy Pudowkina, nie wydałyby się nam żadną specjalną rewelacją, gdyż to co w nich znajdujemy w pierwotnej, niejako odkrywczej postaci, w ciągu kilkunastu następnych lat zapożyczyły, wykorzystały, rozwinęły i powtórzyły dziesiątki innych reżyserów w setkach lepszych i gorszych filmów na całym świecie. Dziś nie ma filmu, w którym nie odnaleźlibyśmy jakiegoś środka artystycznego odkrytego i pierwszy raz zastosowanego w filmie przez Pudowkina lub współczesnych mu reżyserów-nowatorów.

Uznanie, jakim cieszą się jego obrazy, skłania Pudowkina do napisania prac na temat stosowanych przezeń metod reżyserskich. Wydaje książki: „Technika kinowa", w której wskazuje na możliwości wyzyskania technicznych walorów kina dla osiągnięcia nowych efektów artystycznych — oraz **„Aktor w filmie"**, w której wykłada własne poglądy na rodzaj i charakter gry aktora przed obiektywem, w przeciwieństwie do wymagań i metod gry teatralnej.

Sam nie zapomina przy tym o swych zdolnościach aktorskich i niemal w każdym filmie występuje w jakiejś choćby epizodycznej roli. Na tym polu największy sukces osiągnął w **„Żywym trupie"** (rola Protasowa) wg sztuki L. Tołstoja.

W jednym z następnych filmów („Zwykły przypadek") zamiłowanie do wybitnie plastycznego i montażowego traktowania materiału przeradza się już w pewną hypertrofię, wyrażającą się w lekceważeniu innych czynników artystycznych filmu, zwłaszcza aktora. Bezpośredni wyraz uczuć poprzez grę aktorską zastąpiony zostaje symboliczną kompozycją asocjacjami montażowymi. Kolejne wyrazy twarzy bohatera, przerywane innymi obrazami, stają się jak gdyby portretową galerią stanów emocjonalnych, a nie jednolitym procesem ukazanym w jego dramatycznym rozwoju.

5.

Rewolucja dźwiękowa dokonuje się w ZSRR powoli. Filmowcy odnoszą się do dźwięku jako nowego czynnika artystycznego ostrożnie, starając się i na tym polu drogą eksperymentów znaleźć ciekawe rozwiązania formalne.

Pudowkin nakręca **„Dezertera"** — film o charakterze dramatycznej kroniki wypadków z terenu walki proletariatu w krajach kapitalistycznych. Reżyser wyszedł z założenia, że dźwiękowa strona filmu winna być skonstruowana na wzór montażowej kompozycji fragmentów wzrokowych. Pudowkin opracował specjalną partyturę dźwiękową, w której dokładnie przewidział rolę dramatyczną dźwięków i muzyki w połączeniu z obrazem. Starał się pod tym względem wyjść poza ramy zwykłej ilustracji dźwiękowej, przystosowanej wiernie do partii wzrokowych. Końcowy epizod zlikwidowania przez policję demonstracji robotniczej w Berlinie rozgrywa się na tle coraz mocniej narastającego marsza aż do ostatniego, niemal triumfalnego akordu, chociaż demonstranci zostają rozpędzeni, bohater ginie, robotnicy ponoszą porażkę. W ten sposób autor podkreślił ideowy wydźwięk całości, mówiącej o nieustannej walce klasy robotniczej aż do ostatecznego zwycięstwa, mimo czasowych niepowodzeń.

Po ciekawym filmie lotniczym **„Zwycięstwo"** — Pudowkin w odstępach kilkuletnich realizuje dwa pełne rozmachu widowiska historyczne **„Minin i Pożarski"** oraz **„Suworow"**. O ile w filmach tych sceny kameralne i dialogowe rażą niekiedy dłużyznami, to fragmenty batalistyczne ukazują znów w całej pełni malarskie zacięcie reżysera. Pełno w nich ruchu, dynamiki, wspaniałych kompozycji plastycznych; Pudowkin niekrępowany literackimi konwencjami scenariusza rozwija wspaniale swe koncepcje montażowe, daje kunsztowne nagromadzenie wybitnie filmowych efektów. W „Suworowie" szczególnie imponująco wypadły sceny przedstawiające przeprawę wojsk rosyjskich przez Alpy.

W czasie wojny Pudowkin nakręcił film **„W imię ojczyzny"** wg sztuki Simonowa, sławiący patriotyzm i męstwo prostych obywateli radzieckich, walczących z najeźdźcą niemieckim.

Najnowszym dziełem Pudowkina jest **„Admirał Nachimow"**, kontynuujący galerię filmów historyczno-biograficznych. Akcja obrazu rozgrywa się w latach wojny rosyjsko-tureckiej 1853/55; do głównych scen należy bitwa pod Synopą i obrona Sewastopolu. Obydwa te fragmenty zrobione są po mistrzowsku. Pudowkin włożył w nie całe swe doświadczenie nieporównanego plastyka filmowego, który włada znakomicie montażem, cyzeluje każdy szczegół w kompozycji kiatki, porywa okc malarską soczystością obrazu. Te walory wynagradzają całkowicie niektóre wady scenariusza. W „Admirale Nachimowie" reżyser odtworzył rolę chytrego sługusa carskiego — kniazia Mienszikowa.

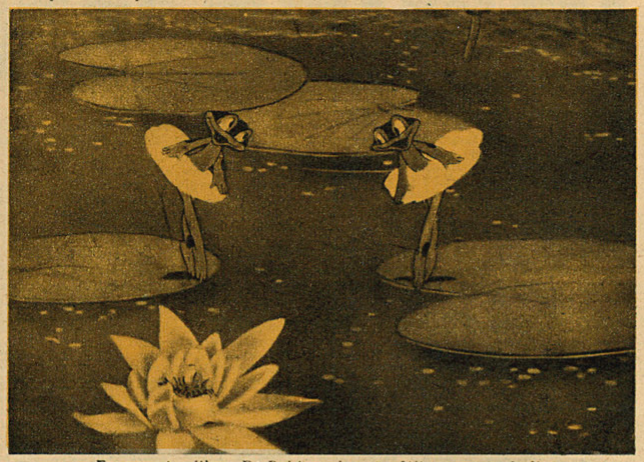
Za „Admirała Nachimowa" otrzymał najwyższą radziecką nagrodę w dziedzinie kultury i sztuki — Premię Stalinowską I stopnia.

Zbigniew Pitera

BARWNE KRESKÓWKI RADZIECKIE

Moskiewskie Studio Filmów Rysunkowych przystąpiło do produkcji barwnych kreskówek, tematem których są przeważnie popularne bajki ludowe. W chwili obecnej w Studio pracuje przy realizacji filmów rysunkowych około 200 osób. Równolegle z produkcją odbywa się systematyczne szkolenie nowych fachowców dla tej tak mało uprawianej dziedziny twórczości filmowej. Reprodukujemy cztery zdjęcia z ostatnio nakręconych kreskówek, wykonanych najnowszą metodą zdjęć barwnych.

Film pt. „Pawi ogon" realizacji L. Amalrika i W. Połkownikowa



Fragment z filmu D. Babiczenko pt. „Wiosenne melodie"

Zdjęcie z tegoż filmu, przedstawiające przelot dzikich kaczek

Zając — bohater filmu B. Dieżina i G. Filipowa pt. „Zaciszna polana"

NOWE PLAKATY FILMOWE

Do niedawna polskie plakaty filmowe wzbudzały ogólny niesmak poziomem artystycznym i techniką reprodukcyjną. Z tym większą satysfakcją należy zanotować nagły zwrot w tej dziedzinie. Afisze utalentowanej spółki graficznej „WerBen" (Biernacka, Nirnstein, Wernerowa) odznaczają się dużą kulturą, logiką kompozycyjną i znajomością rzemiosła. Dorównując plakatowi francuskiemu, znacznie przewyższają przeciętną grafikę filmową angielską, amerykańską i szwedzką.

FILMOWI LAUREACI W Z.S.R.R.

Co roku Rada Ministrów Z. S. R. R. przyznaje Premie Stalinowskie najwybitniejszym pracownikom w dziedzinie kultury i sztuki za osiągnięcia w roku ubiegłym. Na liście tegorocznych laureatów znajduje się wiele filmowców.

W dziale pełnometrażowych filmów artystycznych premie w wysokości 100 000 rubli otrzymali:

za film „PRZYSIĘGA" — reżyser M. E. Cziaureli, scenarzysta P. A. Pawlenko, oraz następujący aktorzy: M. G. Gełowani, S. W. Hiacyntowa, N. S. Płotnikow, T. F. Makarowa, I. S. Nabatow i L. W. Kosmatow;

za film „ADMIRAŁ NACHIMOW" — reżyserzy W. I. Pudowkin i D. I. Wasiliew, scenarzysta I. W. Łukowski, operator A. D. Gołownia, kompozytor N. N. Kriukow oraz aktorzy: A. D. Dikij, L. S. Kniaziew i R. N. Simonow;

za film „CZARODZIEJSKI KWIAT" — reżyser A. Ł. Ptuszko i operator F. F. Proworow.

Premie w wysokości 50 000 rubli otrzymali:

za film „GLINKA" — reżyser i scenarzysta L. O. Arnsztam, operator A. W. Szelenkow, dekorator W. P. Kapłunowski oraz następujący aktorzy: B. P. Czyrkow, W. W. Merkuriew, K. N. Iwanowa i W. W. Sierowa;

za film „KRĄŻOWNIK WAREG" — reżyser W. W. Ejsmont, scenarzysta G. E. Grebner, operator B. S. Monastyrski oraz aktorzy: B. N. Liwanow i A. I. Zrażewski.

W dziale filmów dokumentalnych premie w wysokości 100 000 rubli otrzymali:

za barwny film „TRIUMF MŁODOŚCI" — reżyser S. I. Jutkiewicz, oraz operatorzy: W. W. Dobronicki, M. A. Trojanowski i S. A. Siemionow;

za film „RADZIECKA ESTONIA" — reżyser L. I. Stepanowa oraz operatorzy: S. S. Szkolnikow i W. E. Tomberg.

Nagrody w wysokości 50 000 rubli otrzymali:

za film „JUGOSŁAWIA" — reżyser L. W. Warłamow oraz operatorzy: W. N. Muroncew, A. I. Sołogubow i W. S. Jeszurin;

za film „SĄD NARODÓW" — reżyser R. Ł. Karmen, oraz operatorzy: W. A. Sztatland i B. K. Makasiejew.

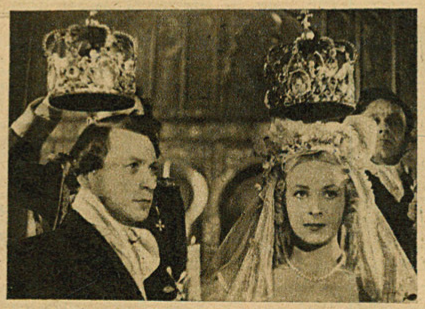
Warto przypomnieć, że spośród tegorocznych laureatów operator filmu „Krążownik Wareg" B. Monastyrski współpracuje obecnie przy realizacji pełnometrażowego filmu polskiego „Oświęcim", a reżyser L. Warłamow przyjedzie wkrótce do nas, by rozpocząć zdjęcia do filmu dokumentalnego o Polsce współczesnej.

Z nagrodzonych filmów znane są już naszej publiczności ciekawe obrazy barwne „Czarodziejski kwiat" i „Triumf młodości". Wkrótce ujrzymy trzy dalsze: „Admirał Nachimow", „Krążownik Wareg" i „Sąd narodów". (b—p)

Michał Gełowani (jako Stalin) i Zofia Hiacyntowa otrzymali premie za doskonałą grę w filmie „Przysięga".

„Krążownik Wareg" — zdjęcie z filmu Wiktora Ejsmonta pod tym tytułem.

Scena z nagrodzonego filmu biograficznego „Admirał Nachimow", reżyserii Wsiewołoda Pudowkina.



Borys Czyrkow i Walentyna Sierowa w scenie z nagrodzonego filmu o życiu kompozytora Glinki.

Zdjęcie z barwnego filmu reżyserii Sergiusza Jutkiewicza „Triumf młodości", który odznaczał się znakomitą plastyką zdjęć i atrakcyjnym montażem.

Tamara Makarowa, bohaterka filmu „Przysięga" i reżyser Michał Cziaureli, realizator tegoż filmu, na wywczasach pod Moskwą.

Znakomity realizator filmów trickowych i fantastycznych Aleksander Ptuszko (na lewo) otrzymał premię za reżyserię filmu „Czarodziejski kwiat", wyróżnionego w roku ubiegłym w Cannes. — Operator Fiodor Proworow (na prawo) otrzymał premię za zdjęcia barwne do tegoż filmu.

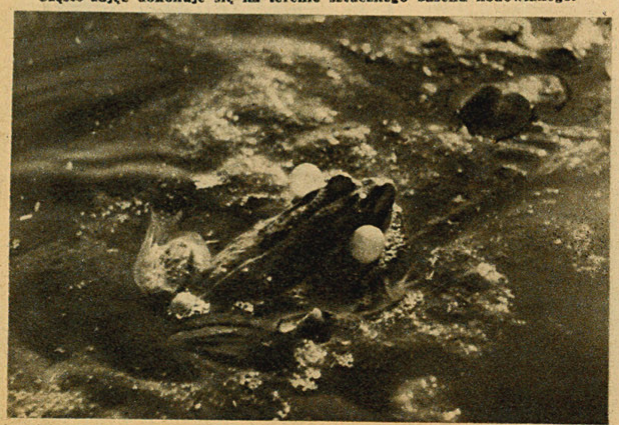
DRAMAT RYB, EPOPEJA GRZYBÓW

W WYTWORNI FILMÓW PRZYRODNICZYCH

Przed przystąpieniem do zdjęć każdy preparat jest dokładnie badany.

Kijanki, żaby i ryby filmuje się bezpośrednio w akwarium.

Często zdjęć dokonuje się na terenie sztucznego basenu hodowlanego.



Żaba — bohaterka jednego z filmów oświatowych.

Żyrardowie każdy wie, że znajdują się tam wielkie tkalnie, niektórzy wiedzą, że mieszkał tam i tworzył pisarz Paweł Hulka-Laskowski, autor interesującej książki „Mój Żyrardów", ale mało kto, prócz filmowców, pamięta, że powstała tam przed wojną i istnieje obecnie pierwsza wytwórnia polskich filmów przyrodniczych.

W Żyrardowie osiedlili się przed laty Marta i Karol Marczakowie — zamiłowana przyrodniczka i zapalony filmowiec — i rozpoczęli tu produkcję filmów przyrodniczych. W roku 1932 na ekranach ukazywały się w coraz większej ilości polskie melodramaty farsy, ale filmy oświatowe sprowadzano tylko z zagranicy. Nikomu, nawet ministerstwu oświaty nie śniło się, dawać pieniędzy na produkcję filmów tego rodzaju. Toteż pp. Marczakowie bez środków i niemal zupełnie sami zdobywają zwolna wszystko: gromadzą pokaźną bibliotekę, znoszą z pól i lasów rośliny i owady, zakupują sprzęt, piszą scenariusze i robią pierwsze zdjęcia.

Czegoż nie dokona maniacka pasja i szlachetny upór, wspomagane cierpliwą pracą! Ta historia pierwszego polskiego filmu przyrodniczego mogłaby być doskonałym tematem literackim, jest w niej coś z Żeromskiego — pionierstwa samotników i bezwład środowiska.

Gdy wreszcie pierwszy film był nakręcony, zabrakło zarówno własnych jak i pożyczonych pieniędzy na zrobienie kopii, a gdy udało się uzyskać aprobatę władz oświatowych, machinacje filmowych rekinów utrąciły go szybko z ekranu. Marczakowie nie dają się jednak zniechęcić i mimo intryg i trudności materialnych realizują dalsze obrazy.

Wojna przerywa pracę, ale po wyzwoleniu wytwórnia zostaje na nowo zorganizowaną. Tym razem bierze ją pod opiekę „Film Polski", który dostarcza aparatów do zdjęć, reflektorów oraz środków finansowych potrzebnych dla postawienia wytwórni na wysokim poziomie technicznym i naukowym. Zaczyna się nowa era. Nie brak już kredytów na aparaty i akcesoria, na lokal i ogród. Dziś placówka pozostaje w dalszym ciągu pod kierownictwem Karola Marczaka, stanowi jedną z agend Instytutu Filmowego i korzysta z naukowej konsultacji profesorów Łódzkiego Uniwersytetu.

Żyrardowska Wytwórnia Filmów Oświatowych mieści się w okazałym budynku wśród ogrodu. Aż sześć hektarów przeznaczonych jest na doświadczalne plantacje. Trzy baseny hodowlane dostarczają okazów do zdjęć.

Z zaciekawieniem wchodzę do wnętrza budynku. Jak wygląda to szczególne atelier, w którym role aktorów grają zwierzęta i rośliny? Co dziać się może w tej czarnoksięskiej kuchni, gdzie obserwuje się to, co niewidzialne, gdzie rozkłada się ruch na poszczególne fazy i gdzie dowolnie przeciąga się lub zwalnia tempo zjawisk?

W salach na piętrze gęsto od reflektorów i aparatów. Jest tu mikrokamera, stanowiąca kombinację kinematografu i mikroskopu, przeznaczona do zdjęć silnych powiększeń; jest mikrokinematograf do powiększeń słabszych. Jest oczywiście i zwykła kamera do zdjęć, która w tym niezwykłym otoczeniu wygląda jak dobry, poczciwy znajomy.

Oświetlone reflektorem pozują przed obiektywem jednego z aparatów mchy przygotowane do nakręcanego właśnie filmu. Coś tu z pewnością odgrywają, ale zbyt powolne ich ruchy nie dają się śledzić gołym okiem. Co pewien, ściśle określony uprzednio odstęp czasu (np. co godzinę), robi się jedno zdjęcie. Wyświetlane potem z szybkością 24 klatek na sekundę, umożliwiają obserwację wzrostu roślin, które na ekranie dosłownie „rosną w oczach".

— Kiedy rozwija się hiacynt — mówi pani Marczakowa — dyżurowaliśmy przy nim oboje na przemian w nocy i w dzień.

Pracownia nie posiada bowiem jeszcze tzw. automatu, który fotografuje sam, w pewnych dowolnie oznaczonych przez operatora odstępach czasu. Ten dotkliwy brak ustanie jednak wkrótce, bo właśnie p. Marczak wyciąga już skądsiś i prezentuje niewielką, misterną maszynkę własnej roboty. Powstaje z niej upragniony automat i już nikt nie będzie musiał czuwać w czasie nakręcania tak podziwianych w kinie zdjęć rozkwitającego kwiatu lub dojrzewającej komórki.

W sali na parterze, w przejrzystych akwariach żyją setki zwierząt wodnych. Są tu rybki srebrne i złote, czerwone i błękitne, fantastyczne i tęczowe, z długimi ogonami jak powiewne, mieniące się woale. Niektóre pochodzą z naszych rodzimych rzek i jezior, inne przybyły z Kongo i Amazonki, z egzotycznych strumieni i dalekich mórz. Przyjdzie chwila, gdy znajdą się przed obiektywem i odegrają znakomicie swą rolę w przyrodniczym dramacie walki o byt i zachowanie gatunku.

— Czy nie płoszy ich blask reflektorów?

— Tylko z początku. Po kilku próbach nic sobie nie robią ze światła.

— A więc i tu są próby? Jak w prawdziwym atelier? A czy autor — reżyser filmu naukowego ma tu też pole do popisu?

— Oczywiście, musi przecież obmyśleć i przygotować realizację scenariusza, odpowiednio ustawić filmowane obiekty, oświetlić je jak najplastyczniej i wreszcie zmontować film.

— Ale jak może się porozumieć z rakiem, żeby się rzucił na zdobycz właśnie wtedy, gdy wszystko jest gotowe do zdjęć?

— Różnie bywa. Nieraz trzeba oddziaływać głodem. Kiedy indziej zdobyć się po prostu na cierpliwość.

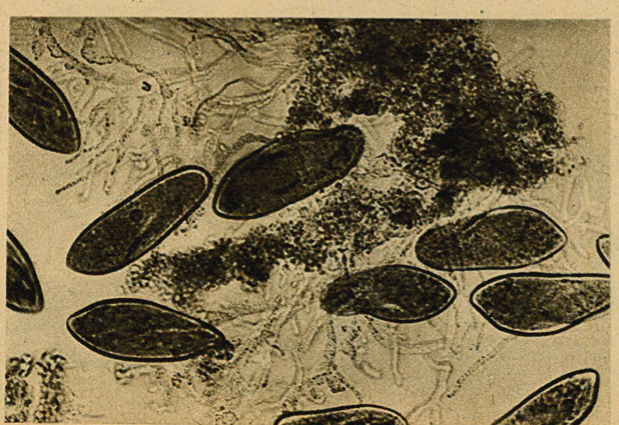
— A dekoracje? Czy i o nich trzeba pamiętać?

— Oczywiście, tylko, że tu nie są one rujnujące. Kamyk, falistość gruntu, trawka, gałązka — odpowiednio rozmieszczone — wystarczą w zupełności. Resztę robi światło.

Do wykończenia filmu potrzebny jest jeszcze dźwięk. Podkład muzyczny i dobry komentarz, zharmonizowane z rytmem obrazów — wiele znaczą. Ale tego odcinka pracy już nie można obserwować w Żyrardowie. Udźwiękowienie odbywa się w atelier w Łodzi.

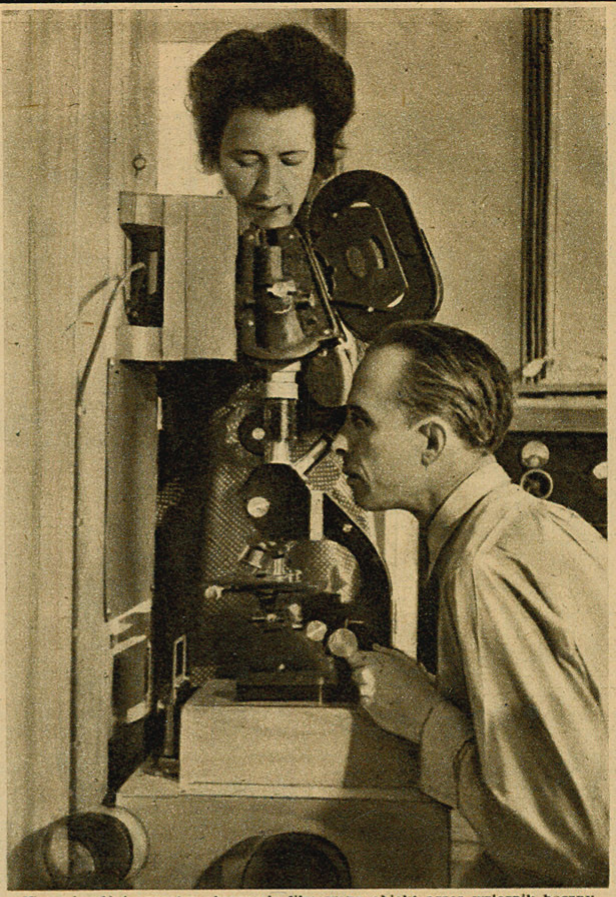
Kilka filmów przyrodniczych zrealizowanych przez pp. Marczaków jest już wyświetlanych na ekranach naszych kin. W przygotowaniu znajduje się wiele nowych. Wkrótce będziemy mogli podziwiać dramat ryb w głębi stawu, epopeję grzybów, sielankę motyli. Na ekranie będziemy mogli wtedy należycie ocenić wielkość i różnorodność zjawisk przyrody, które w Żyrardowe zostały podpatrzone i rozegrane na miniaturowej scenie, pod szkiełkiem mikroskopu lub w kręgu światła na wodzie akwarium.

Stefania Bądkowska
Zdjęcia Jerzy Gaus

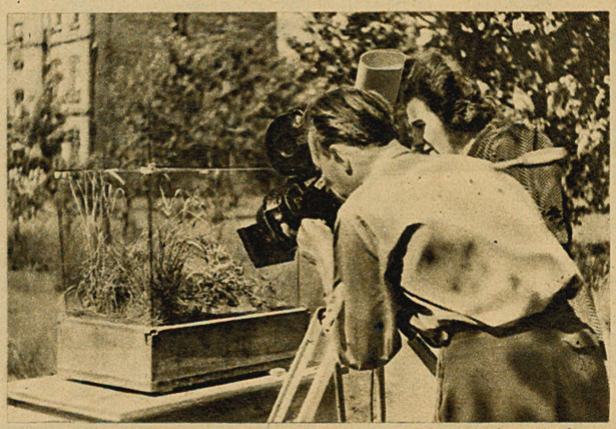


Pierwotniaki (pantofelki) widziane okiem mikrokamery filmowej.

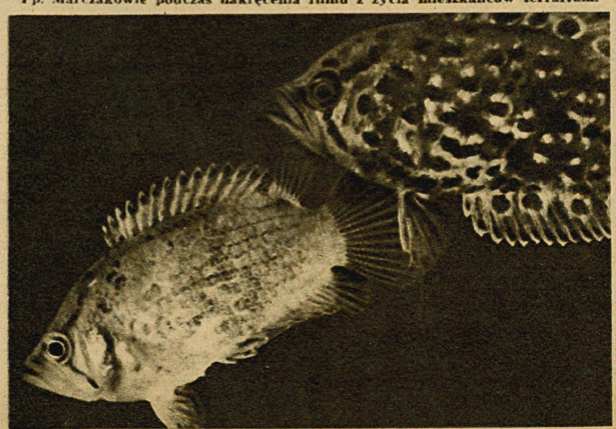
SIELANKA MOTYLI



W czasie zdjęć operator obserwuje filmowany obiekt przez wziernik boczny, reżyser zaś przez wziernik górny.



Pp. Marczakowie podczas nakręcenia filmu z życia mieszkańców terrarium.



Egzotyczne ryby z Kongo i Amazonki pozują także przed obiektywem.

MARCEL CARNÉ
O HOLLYWOOD I FILMIE BARWNYM

Realizator „Ludzi za mgłą", „Komediantów" i kilku innych wybitnych filmów, Marcel Carné, pracuje obecnie ze swoją stałą ekipą w atelier przy bulwarze Malesherbes w Paryżu nad zdjęciami wnętrz do filmu „Wyspa zaginionych dzieci". W przeciwieństwie do „literatury filmowej", za jaką prasa uznała ostatnie filmy Carné, jak: „Goście wieczorni", „Komedianci" i „Wrota nocy", ma to być znów potężny dramat nastrojowy w rodzaju „Dzień świta". W rolach głównych występują obok dzieci znana z „Komediantów" Arletty, oraz znani artyści francuscy Carette i Paul Meurise.

Zapytany przez dziennikarzy francuskich Marcel Carné powiedział o filmie amerykańskim co następuje:

— Jesteśmy świadkami z dnia na dzień postępującej dekadencji filmu amerykańskiego. Czasy Kinga Vidora dawno minęły. Reżyserzy europejscy, którzy pracowali w Hollywood, potwierdzają tę opinię. Śmielsi buntują się i uciekają z Ameryki, słabsi przechodzą na produkcję filmów „kasowych". Sądzę także, że film kolorowy pogłębi odległość dzielącą film amerykański od filmu europejskiego.

Z kolei na pytanie czy jest wrogiem filmu barwnego, Carné odpowiedział:

— Bynajmniej. Wiem, że zobaczymy wiele filmów barwnych złych, tak jak widzieliśmy wiele złych dźwiękowców w początkowym okresie. Ale nie boję się tego i osobiście uważam, że kolor, jako potężny nowy wyraz artystyczny w filmie, zrewolucjonizuje język filmowy. Nie widzę, aby miało to sprawić realizatorom więcej kłopotu, niż normalne kwestie koordynacji gry aktorów, oświetlenia, dekoracyj itd. Oczekuję po filmie barwnym doskonałej pomocy dla tego, co staram się zawsze wyrazić filmem i co nazwę „realizmem feerycznym".

Jaki film odpowiada tym wymaganiom spośród dorobku francuskiego?

— Z pewnością „Atalante" Jean Vigo. Jest to jakby dzieło Pudowkina i Renoira zarazem.

— A nowy realizm francuski i europejski w ogóle.

— „Bitwa o szyny" to dobrze zbudowany, solidny film, „Rzym, miasto otwarte" to doskonały film. Ale przewidzieć jeszcze nie można, czy te filmy przetrwają jako dzieła klasyczne. Nie są to ani reportaże pozbawione zupełnie aktora, ani też filmy aktorskie. Takie pograniczne — tak dobre jak było w wyjątkowych cytowanych wypadkach — nie wydaje mi się na stałe właściwą drogą rozwoju filmu.

Te wypowiedzi znakomitego realizatora wydają nam się godne zacytowania. (R)

ERIC A. JOHNSTON W POLSCE

W dniu 9 lipca 1947 r. przybył do Warszawy własnym samolotem p. Eric A. Johnston, prezydent M. P. A. A. (Motion Picture Association of America — Amerykańskie Towarzystwo Filmowe).

M. P. A. A. jest instytucją korporacyjną przemysłu filmowego. W skład jej wchodzi znane już u nas „Mopexas", zajmujące się eksportem filmów amerykańskich do krajów, mających zmonopolizowaną produkcję lub eksploatację filmową.

Podróż p. Johnstona ma charakter turystyczno-informacyjny (wg jego własnych wypowiedzi).

Dnia 10 lipca br. w hotelu „Polonia" odbyła się konferencja prasowa, na której p. Johnston zapoznał zebranych dziennikarzy warszawskich ze swymi opiniami na tematy gospodarczo-polityczne świata powojennego. Stwierdziwszy na wstępie, że jest uradowany z możliwości pobytu w Polsce, i że Warszawa uczyniła na nim wrażenie wstrząsające, jako najbardziej zniszczone miasto na świecie — prezes M. P. A. A. przeszedł do omawiania potęgi gospodarczej i naukowej U. S. A., wyprowadzając z tego faktu wniosek, iż Stanom Zjednoczonym nie grozi kryzys. St. Zjedn. dążą do nawiązania jak najściślejszej współpracy między narodami. Jednym z czynników tego zbliżenia jest film.

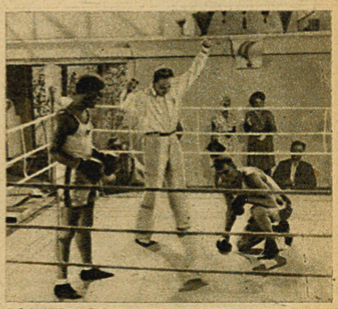
Młody, liczący zaledwie 50 lat, przemysł filmowy ma przed sobą olbrzymie możliwości. Zagadnienia artystyczne, wychowanie, popularyzacja nauki, kształcenie społeczne — oto zadania stojące przed filmem. Między obrazami, które Johnston widział w Warszawie, największe wrażenie zrobiła na nim „Suita Warszawska". Jest to typ informacji, który najbardziej przyczynia się do zbliżenia między ludźmi. P. Johnston zabiera „Suite" do Waszyngtonu.

Na pytanie dziennikarzy, czy „Przeminęło z wiatrem" będzie wyświetlane w Polsce — otrzymaliśmy odpowiedź, iż film ten nie został oddany do eksploatacji „Mopexasowi" i z tego powodu nie zobaczymy go na ekranie. To samo dotyczy filmów Disneya. Ujrzymy natomiast inne filmy rysunkowe tych wytwórni, które są w kontakcie z „Mopexas".

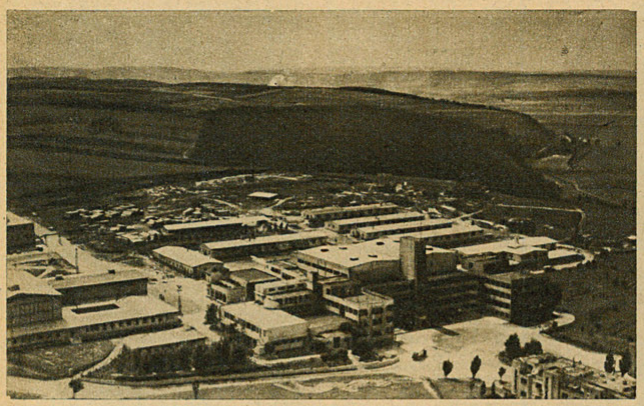
Na zakończenie usłyszeliśmy, że Polska zakontraktowała na rok bieżący około 60 filmów amerykańskich, m. in. tak znakomite pozycje jak „Lost week-end", „Casablanca" i „Madame Curie". (tk)

SPORT NA EKRANIE

„Goal" i „Mistrz boksu" są to dwie komedie sportowe, zrealizowane ostatnio przez wytwórnie radzieckie „Mosfilm" i „Kijowską Wytwórnię Filmową". Filmy te stanowią pierwsze samodzielne prace filmowców, którzy pracowali dotąd jako asystenci reżyserów. Film o miłośnikach gry w piłkę nożną reżyserował S. Derewiński i I. Zemgano, zaś o amatorach boksu — A. Frołow. Są to debiuty nie tylko reżyserskie. Większość zespołu realizatorskiego i aktorskiego to również młodzież, wkraczająca dopiero na drogę twórczej pracy w filmie. W wyniku powstały filmy, które mimo wielu usterek i niedociągnięć, potrafiły zdobyć sobie sympatię widza, dzięki swej bezpretensjonalności w ukazywaniu i traktowaniu tematu, jak też prostocie i niewymuszoności w użyciu środków artystycznych. Analizując dokładnie oba te obrazy, możemy wytknąć im poradność w kształtowaniu fabuły, wadliwą budowę dramatyczną scenariusza, czy też pewne niedociągnięcia natury technicznej — lecz musimy w zamian przyznać, że utrzymane są w miłym tonie, stwarzającym nastrój pełen humoru, radości i zdrowia. Pokazane w filmach środowisko młodzieży radzieckiej zdobywającej wiedzę, biorącej czynny udział w odradzającym się po zawierusze wojennej życiu kraju, a zarazem uprawiającej z entuzjazmem sport — może być dobrym i zachęcającym przykładem dla wszystkich naszych czynnych i biernych zwolenników kultury fizycznej, objawiającej się niestety u nas coraz częściej ekscesami na boiskach lub też wyrzucaniem sędziego przez zawodników poza liny ringu. (zen)



BARRANDOV - SŁOWI



Ogólny widok miasteczka filmowego w Barrandowie.

Fragment jednej z sal laboratorium.

(KORESPONDENCJA WŁASNA Z PRAGI)

W roku 1928 jedno ze wzgórz pod Pragą nazwane zostało Barrandowem dla uczczenia pamięci Francuza Herrande, który przeprowadzał tam swego czasu badania geologiczne. Od tego momentu datuje się właściwa historia Barrandowa, zapoczątkowana budową pierwszych hal atelierowych przez dwóch braci-inżynierów: Wacława i Miłosza Haegei wg projektu architekta Urbana. W tym samym budynku, w którym mieściły się hale, urządzono również laboratoria, montażownie, biura, salę projekcyjną i synchronizacyjną. Gdy roczna produkcja filmów pełnometrażowych w Czechosłowacji osiągnęła liczbę 25, powstała konieczność budowania jeszcze jednej hali do zdjęć dźwiękowych. Umożliwiało to podwojenie liczby realizowanych obrazów.

Na początku okupacji Niemcy postanowili uczynić z Barrandowa nowoczesne miasteczko filmowe. Według projektów inż. Nowaka — obecnego dyrektora działu planowania w Czechosłowackim Towarzystwie Filmowym — przystąpiono do budowy dalszych trzech hal atelierowych. Opracowano plany olbrzymiego budynku, wyposażonego we wszystkie zdobycze nowoczesnej kinematografii z salami projekcyjnymi i luksusowymi garderobami dla aktorów włącznie. Imponującą tę budowlę wznosili czescy technicy i robotnicy z prawdziwym zapałem, zdając sobie sprawę jakie znaczenie będzie miała dla dalszego rozwoju czeskiej kinematografii po wojnie. Budowa trwała 4 lata przy często zmienianych planach architektonicznych, gdyż Niemcy chcieli, by styl budynku przypominał jak najbardziej inne ateliers niemieckie.

W latach 1940—45 Niemcy nakręcili na Barrandowie około 100 filmów, między innymi swe najbardziej kosztowne obrazy historyczne w rodzaju „Paracelsusa" reż. S. W. Pabsta i pierwsze filmy barwne. Czeska produkcja w tym okresie ograniczała się do kilku mniej wartościowych filmów rocznie.

Obecnie na terenie Czechosłowacji czynnych jest 6 laboratoriów filmowych oraz 11 niezniszczonych działaniami wojennymi hal zdjęciowych: 7 na Barrandowie i 4 w Hostiwarzu. W tych dwóch wielkich ośrodkach filmowych pracuje około 1200 ludzi, przeważnie wykwalifikowanych fachowców. Od kwietnia 1945 roku wyprodukowano już 19 czeskich filmów pełnometrażowych (w tym jeden kolorowy: „Jan Rochacz z Dubna"), 3 filmy radzieckie (w tym dwa kolorowe: „Czarodziejski kwiat" i „Wyprawa z monogramem"), jeden słowacki pt. „Varuj!".

Dziś w obszernych ateliers Barrandowa prócz języka czeskiego i słowackiego rozbrzmiewa jeszcze mowa rosyjska, jugosłowiańska i polska. W produkcji obok 6 czeskich filmów znajdują się — jeden kolorowy radziecki i jeden polski.

Czesi kręcą interesujący film „Krakatit" wg fantastycznej powieści Karola Czapka, w której znakomity pisarz przewidział erę bomby atomowej. Reżyseruje Ottokar Vavra.

Rosjanie realizują swój najnowszy film kolorowy „Opowieści Ziemi Sybirskiej". Reżyseruje Iwan Pyriew, autor „Sekretarza Rejkomu" i „O 6-ej wieczorem po wojnie"; w roli głównej występuje znany polskiej publiczności W. Drużnikow, bohater „Czarodziejskiego kwiatu" i „Grzeszników bez winy".

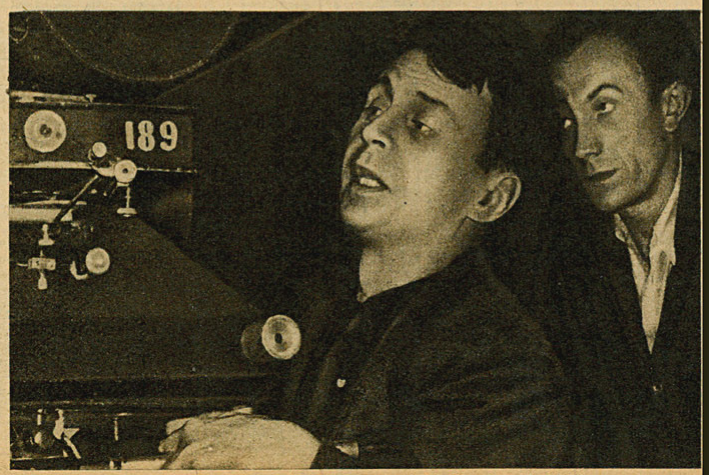
Jugosłowianie na razie nie kręcą, gdyż szkolą sobie tu dopiero fachowców. 27 stypendystów płci obojga praktykuje już od początku bieżącego roku w charakterze asystentów, operatorów, laborantów, montażystów i techników dźwiękowych.

My kończymy zdjęcia „Ulicy Granicznej", dla której Czesi nie tają swego uznania. Ci, którzy współpracują przy produkcji naszego filmu i znają dokładnie scenariusz, wyrażają się o nim nadzwyczaj pochlebnie. Podoba im się wszystko, począwszy od niecodziennej tematyki „Ulicy" poprzez techniczne opracowanie scenopisu, reżyserię i grę aktorów aż do dekoracji włącznie.

Wzajemny stosunek filmowców różnych narodowości nacechowany jest dużą życzliwością. Warto słyszeć ożywione rozmowy i widzieć przyjazne uśmiechy członków tej słowiańskiej międzynarodówki, gdy Rosjanie, Jugosłowianie i Polacy spotykają się codziennie na obiedzie w obszernej jadalni atelier. Czescy gospodarze podtrzymują ten serdeczny nastrój i cenią pracę zagranicznych gości. Są dumni ze swego Hollywood, w którym filmowcy prawie wszystkich narodów słowiańskich znaleźli wspaniały warsztat realizatorski.

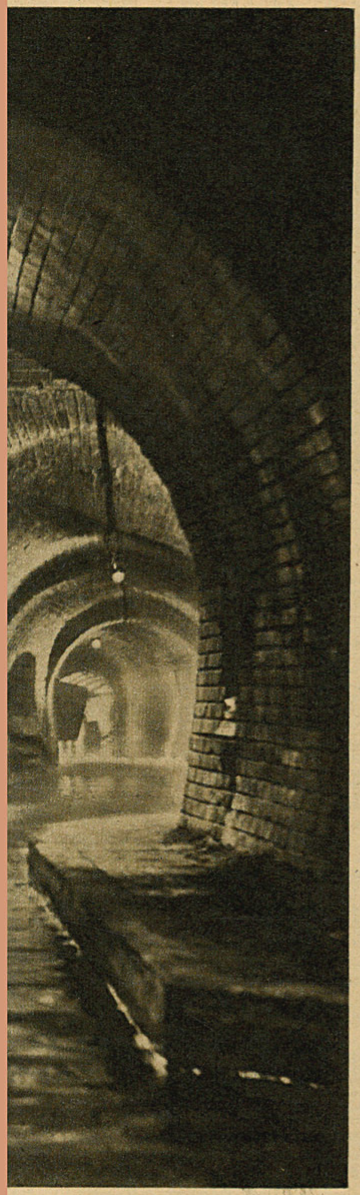
Zbigniew Kuźmiński

Kanały warszawskie. Dekoracja do filmu „Ulica G



Iwan Pyriew podczas realizacji filmu pt. „Opowieści Ziemi Sybirskiej".

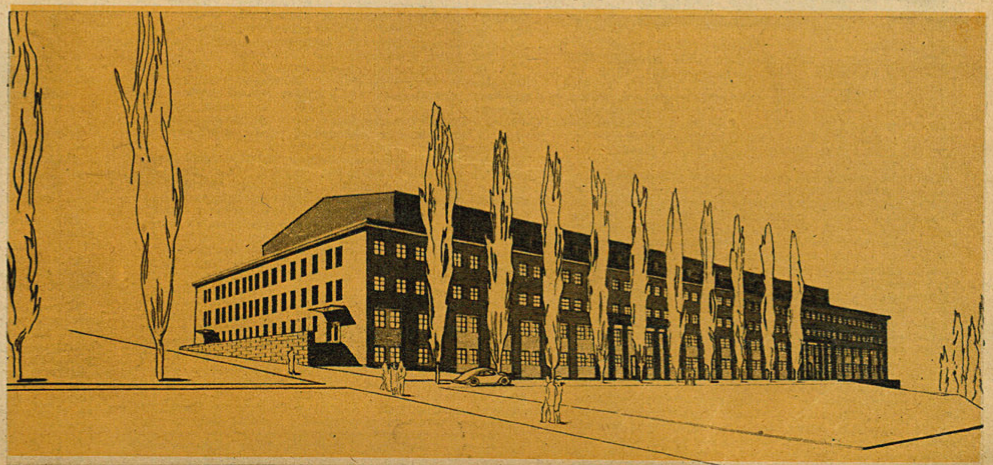
ANSKIE HOLLYWOOD



czna".

Dwupiętrowy kran do zdjęć w czeskim atelier filmowym.

Marly i Haegel w filmie „Krakatit".



Budynek, w którym mieszczą się trzy wielkie hale do zdjęć.

ADMIRAŁ NACHIMOW

Zrealizowany przez W. Pudowkina film (wg scenariusza I. Łukowskiego) o admirale Nachimowie jest hołdem, złożonym bohaterstwu tego dobrego patrioty i żołnierza, który poświęcił wszystkie swe siły służbie dla ojczyzny, by w końcu i samo życie oddać w jej obronie. Stworzenie filmu biograficznego o Nachimowie nie było rzeczą łatwą. Admirał należał bowiem do typu ludzi na pierwszy rzut oka nie dających po sobie poznać swej istotnej natury. A kryły się w tym człowieku cechy niezwykłe, niepospolity talent strategiczny, zmysł organizacyjny, umiejętność przewidywania i trafność diagnozy w ocenie sytuacji politycznej, a prócz tego zalety osobiste, jak odwaga, skromność, stanowczość, umiejętność współżycia z ludźmi — i przywiązanie do kraju. Wszystko to skupiło się w człowieku cichym, spokojnym, łagodnym, prowadzącym nadzwyczaj surowy tryb życia, z którego wyłączył wszystko, co nie łączyło się z jego służbą żołnierską. Morze było jedynym żywiołem, w obliczu którego stawał się w pełni sobą.

Film rozpoczyna się burzą na morzu, gdy flotylla żaglowych okrętów wojennych powracających z przeprowadzonej operacji desantowej u brzegów Kaukazu z trudem walczy z grożącymi zagładą falami. Na mostku kapitańskim tym razem dyżuruje sam Nachimow. On jeden nie ma prawa załamać się wobec niebezpieczeństwa. Wydawane urywanym tonem rozkazy są wynikiem głębokiego zastanowienia, znajomości kunsztu nawigatora i pewności siebie. Przytomność umysłu i silna wola dokonują swego. Żaglowce przeciwstawiają się nawałnicy.

Taki sam jest Nachimow wówczas, gdy dowodzi atakiem na przeważającą liczbę tureckich jednostek morskich zakotwiczonych w porcie Synopa. Bitwa pod Synopą, w której czarnomorska flota rosyjska rozgromiła Turków — wsławiła na cały świat imię Nachimowa, a zarazem zatrwożyła niektóre państwa europejskie widomym objawem wzrostu militarnej potęgi Rosji. Utworzona z inicjatywy i pod kierownictwem Anglii i Francji koalicja postanowiła szybko działać. Połączone siły morskie anglo-franko-tureckie wypływają na Morze Czarne, kierując się ku Krymowi.

Stało się dokładnie tak, jak przewidywał Nachimow. Niestety, jego rady i ostrzeżenia nie szły po linii urzędowej polityki dworskiej i zostały zlekceważone. Teraz zaś było już na taktykę za późno. Pozostało walczyć. I oto Nachimow rozkazuje zatopić flotę rosyjską, dzieło całego swego życia, zagradzając wejście do portu sewastopolskiego. Przerzucone na ląd działa i załogi okrętowe uzupełniają garnizon miasta.

Rok 1854. Rozpoczęła się heroiczna obrona Sewastopola oblężonego przez wielokrotnie większe siły nieprzyjaciela. Nachimow osobiście dowodzi obroną; widać go zawsze w najbardziej zagrożonych punktach, jak z niesłabnącą energią podtrzymuje na duchu szeregi obrońców. Dzięki bohaterstwu żołnierzy i marynarzy w ciągu wielu miesięcy odpierane są koncentryczne ataki wroga. Oblężenie przeciąga się. Pewnego dnia, gdy Nachimow, jak zwykle obchodząc pozycje, znajdował się na Kurhanie Małachowskim, trafia go kula. Tym razem śmiertelnie.

Trudną rolę Nachimowa powierzył reżyser aktorowi A. Dikiemu, świetnemu odtwórcy postaci Kutuzowa w filmie W. Pietrowa (wyświetlanym w 1945 r. i u nas). A. Dikij wywiązał się ze swej roli znakomicie, stwarzając doskonałą, pełną życia sylwetkę bohaterskiego admirała. Gra Dikiego odznacza się przede wszystkim oszczędnym użyciem gestu i mimiki. Subtelna intonacja głosu, wyraz oczu, nieznaczny ruch głowy — oto skromne na pozór środki, jakimi aktor potrafił jednak odmalować z niezwykłą plastycznością czołową postać filmu.

Reżyser W. Pudowkin, scena za sceną, ukazuje Nachimowa w coraz to innych sytuacjach, stopniowo i konsekwentnie zarysowując coraz pełniejszy jego obraz. Świadoma rezygnacja ze wszystkiego, co mogłoby skierować rozwój tematu w ubocznym kierunku, oraz położenie głównego nacisku dramatycznego na wydarzenia bezpośrednio związane z postacią Nachimowa, korzystnie wpłynęło na jednolitość artystyczną filmu.

Na szczególne wyróżnienie pod względem inscenizacyjnym zasługują epizody rozgrywające się na morzu (burza, bitwa pod Synopą), jak też fragmenty walk pod Sewastopolem (z rozmachem zrobiona walka wręcz) oraz wstrząsająca swą prostotą scena śmierci Nachimowa.

Zdjęcia na najwyższym poziomie zarówno technicznym jak i artystycznym, za co należą się słowa uznania operatorom A. Gołowni i T. Łobowej.

Z wykonawców ról drugoplanowych wymienić należy zwłaszcza R. Simonowa (Osman Pasza), L. Kniaziewa (Marynarz Koszka), jak też i reż. Pudowkina (Książę Mienszikow).

Kazimierz Rogowski

5 ZUCHÓW

(ZAMIAST RECENZJI)

Zadanie recenzenta filmowego nie jest trudne wtedy, gdy film jest zdecydowanie zły. Jest ono wdzięczne i ciekawe, gdy film ma pewne wartości i nie jest pozbawiony błędów. Z „Komediantów" można wychodzić bardziej lub mniej zachwyconym, ale ani gra, ani scenariusz, ani reżyseria tego filmu nie są w stanie całkowicie pochłonąć uczuć widza. Uczucie, takiego zupełnego poddania się wobec magii ekranu, świadomość, że straciło się zdolność dokładnej analizy filmu, że film porwał i zachwycił, zdarza się rzadko, o ile rzadziej recenzentowi, który jest przeważnie niewrażliwy i wychodząc z sali mruczy niechętnie „nie takie już arcydzieła widziałem".

Chociaż nie odwrócę tego zdania i nie powiem „takiego arcydzieła jeszcze n i e widziałem", napiszę jednak, że jest to najlepszy film, jaki danem mi było obejrzeć po wojnie. Ta świadomość tkwi we mnie głęboko.

Dlaczego tak jest, co w tym filmie przemawia z taką potęgą? Czy niezwykły scenariusz, czy lepsza niż w najlepszych filmach gra zespołu, czy jakaś rewelacyjna reżyseria? Nie, właśnie, że nie. Wszystko jest zwykłe, codzienne, przeciętne, szare i jakże na pozór nieciekawe.

W pierwszej scenie filmu (kapitalny skrót 7—8 lat życia pokazany przez 6 kolejnych chrztów) dowiadujemy się, że w rodzinie ciężko na życie pracującego kolejarza narodziło się kolejno pięciu synów i jedna córka.

Synowie rosną. Co robią, nie trudno się domyślić. Biją się, potem biją innych, są postrachem dzielnicy i stałym kłopotem rodziców, palą papierosy, omal nie toną w rzece... Właśnie!

Gdy wracają do domu zmoczeni, matka groźnie unosi palec i zapowiada „Pamiętajcie, nie pójdziecie więcej na wodę, póki nie staniecie się dorośli, a k i e d y to nastąpi JA wam powiem."

Mówiąc to matka nie wie, że nigdy tego nie powie, że powie im to siła znacznie jeszcze wyższa: obowiązek i wojna.

Banalne sceny flirtu. Dancing, orkiestra, pierwszy pocałunek. A jednak to n i e jest to co widziało się już setki razy przedtem. Film jakby przestaje być filmem i przeradza się w życie rzeczywiste. Chłopcy, ich ojciec i matka, młoda narzeczona i jej rodzina przestają być artystami, a są naszymi bliskimi i dobrymi znajomymi, których los przejmuje nas równie gorąco jak los najbliższych.

I oto, gdy wojna sięga beztroskiej i wesołej Ameryki, gdy sięga nawet do cichego miasteczka, gdzie mieszka przeciętna rodzina Sullivanów, to, że pięciu zuchów równocześnie odchodzi na wojnę, to, że w oknie w małym domku wisi rąbek flagi z p i ę c i u gwiazdami, dotyczy nagle nas — widowni.

Jak to się stało, w jaki prosty i niewymuszony sposób reżyser Lloyd Bacon przemówił do nas, kiedy, w jakim momencie filmu zwarł nasz własny los z losem Sullivanów, dlaczego kazał nam tak gorąco przejąć się tą jedną historią podobną przecież do tylu innych?

Czy sugestię tę powoduje napis na początku filmu, głoszący, że jest to historia prawdziwa? Wszystko to wymyka się analizie, wiemy tylko, że nieszczęście opuszczonych rodziców, nieszczęście młodej żony i nieświadomy śmiech małego synka przejmuje nas do głębi.

Niewątpliwie dużą część zasługi należy tu przypisać aktorom. Thomas Mitchel daje tu kapitalną sylwetę jako kochający, surowy i nade wszystko obowiązkowy ojciec. Niemniej świetna jest Selena Royle, jako zatroskana i zapracowana, ale jakże kochająca matka. Pięciu zuchów, i jako dzieci i jako dorośli, gra z niezrównaną naturalnością i prostotą. Anna Baxter jako narzeczona prezentuje śliczną twarzyczkę i głęboki talent. W sumie wielki wysiłek artystyczny dał wielki i wspaniały wynik, którego nie może zniszczyć niepotrzebne mistyczne zakończenie.

Leon Dagmar.

OJCZYZNA

Flandria w drugiej połowie XVI wieku.

Książę Alba, wielkorządca Niderlandów z ramienia króla hiszpańskiego Filipa II, prowadzi politykę twardej ręki. Wszelkie przejawy ruchów wolnościowych są krwawo tłumione w zarodku. Więzienia zapełnione patriotami, zakładnicy masowo wieszani, zasada odpowiedzialności zbiorowej stosowana tak konsekwentnie, iż wydaje się czasem, że przenieśliśmy się w nasz kulturalny wiek XX.

Film jest oparty na znanej sztuce Victoriena Sardou, powstałej w okresie wojny francusko-pruskiej (1870 r.) i nasuwającej aż nadto wyraźnie analogie do niemieckich metod rządzenia w krajach okupowanych. Chęć wyzyskania tego motywu dramatycznego w połączeniu z pokusami, jakie nasuwa każdemu plastykowi możność wygrania historycznego tła, skusiła zapewne reżysera Louis Daquina do realizacji tego dzieła.

Akcja jest w zasadzie interesująca. Problemy polityczno-wojskowe (symplicystycznie zredukowane do ciasnego wątku działań konspiracyjnych na miniaturową skalę) wiążą się z akcją miłosną. Szef konspiracji, hrabia Rysoor (gra go z nieco teatralnym patosem Pierre Blanchar) oddany bez reszty sprawie wyzwolenia ojczyzny, zaniedbuje swą piękną małżonkę (Marie Mauban), która korzysta z okazji, by go zdradzić z jego przyjacielem (również członkiem tajnej organizacji). Hrabia Rysoor, odkrywszy zdradę, oznajmia żonie, że przy najbliższej sposobności zabije rywala, którego imienia na razie nie zna. Wreszcie dowiaduje się prawdy, lecz w psychice jego przeobrażonej przez ogrom cierpień narodu, następuje przełom. Nie czuje już nienawiści do rywala, wymaga jednak od niego całkowitego poświęcenia się sprawie.

Hrabina biegnie do księcia Alby i wyjawia mu kulisy spisku. Na umówiony sygnał (radosny dźwięk dzwonów) mają wkroczyć do miasta ludzie księcia Orange, wprowadzeni przez Rysoora. Śmierć grozi Hiszpanom. W zamian za cenną wiadomość hrabina żąda wolności dla jednego ze spiskowców — swego kochanka.

Gwardia księcia po krótkiej walce chwyta na ratuszu wszystkich powstańców. Zdrada jest aż nadto widoczna. Hrabia Rysoor wymusza na swym przyjacielu obietnicę zabicia nieznanego zdrajcy.

Buntownicy są skazani na śmierć przez spalenie żywcem. Na placu, znajdującym się na wprost okien domu uwolnionego oficera, żołnierze gromadzą chrust na stosy. Stawiają wielkie krzyże, do których przywiązują Rysoora i towarzyszy. Przy dźwiękach bębnów płomienie ogarniają gałęzie. W mieszkaniu złamanego bezsilną rozpaczą patrioty zjawia się jego kochanka i wyjawia mu całą prawdę. Przynosi list żelazny, umożliwiający swobodny przejazd do Francji. Oszalały z bólu oficer dusi własnymi rękami kobietę i podchodzi do okna, za którym widać unoszące się coraz wyżej i wyżej płomienie. Film kończy się triumfalnym akordem zespołu dzwonów, na którym gra jedna z uczestniczek ruchu oporu.

Akcja jest wybitnie kinetyczna i daje olbrzymie możliwości wygrania jej w tworzywie filmowym. Niestety, ani Daquin ani Charles Spaak (autor scenariusza) nie potrafili wyzwolić się spod wpływu teatru, co znacznie zacieśniło ramy operacyjne i udziliło się stylowi gry aktorskiej. Cały film pozostał w granicach miernej poprawności.

Prawdziwy triumf odnieśli tu tylko dekorator (Moulaërt) i operator (Nicolas Hayer). Tak pięknych wnętrz historycznych nie oglądą się na ogół na ekranie. Ciasne uliczki flamandzkiego miasta, mieszkania z licznymi sprzętami, pełne ciężkich mebli, krat kutych, gobelinów, brukselskich koronek, obrazów, szklanych pucharów i cynowych dzbanów, dobranych ze znawstwem epoki. Pietyzm strony dekoracyjnej tego filmu jest wręcz zdumiewający. Dla samych wnętrz, pięknie oświetlonych poprzez grube szkła okienne, oprawne w ołów — warto zobaczyć ten film kilkakrotnie. To nie ma znaczenia, że domy i mieszkania są „zbyt świeże", bez odprysków, zadrapań i uszkodzeń. Wyglądają jak wycięte z obrazów Vermeera Van Delfta. Żałujemy, iż nie możemy ich oglądać w kolorach. Kostiumy znakomite. Książe Alba jest ożywionym portretem Velazqueza. Wesołe ludowe przywodzi na myśl holenderskie scenki rodzajowe Breughela i Teniersa.

Soczysta plastyka zdjęć i wartościowa ilustracja muzyczna Wienera powiększają jeszcze żal, iż „Ojczyzna" nie została zrealizowana przez reżysera, świadomego wszystkich środków filmowego wyrazu.

Tadeusz Kowalski

Ze wspomnień kinomana

METAMORFOZY FILMU KRYMINALNEGO

William Powell odtwarzał początkowo w filmach kryminalnych role „czarnych charakterów" — a potem znakomitych detektywów.

1.

Film kryminalny i sensacyjny był przez długie lata naprawdę „filmem dla mas". Oglądały go z zachwytem najszersze sfery publiczności, dostarczał widzom dreszczyków emocji i silnych choć tanich wzruszeń. Charakterystyczne określenia w rodzaju: „film wstrząsający, denerwujący" przez długi czas wystarczały, by zachęcić widza do wykupienia biletu i obejrzenia filmu.

Większość filmów zbudowana była według jednego schematu, który w końcowym efekcie powinien był działać budująco i umoralniająco. Złoczyńca — „bandyta" lub cała ich szajka — broiła tylko do czasu; bohater — szlachetny i sprytny detektyw — po wielu ryzykownych perypetiach zwyciężał ich i w imieniu prawa wymierzał sprawiedliwość. Ludzie o „czarnych charakterach" dostawali się za kraty i tam mogli dumać o ekspiacji i pokucie za winy. Takie rozwiązywanie akcji w niczym nie naruszało etyki życia, umacniało poszanowanie dla prawa i powinno było działać uszlachetniająco na widza.

Nierzadko jednak zdarzały się odchylenia od tego schematu i różne jego warianty. Oto bohaterem filmu stawał się odważny, sprytny złoczyńca: dżentelmen-włamywacz we fraku, który przez cały czas trwania filmu wodził zręcznie za nos nieudolnego i tępego detektywa, ośmieszając go i dyskwalifikując w oczach widza. Publiczność szczerze cieszyła się z porażek niesympatycznego przedstawiciela prawa, a przyklaskiwała dzielnemu i sympatycznemu złoczyńcy, wybaczając mu i aprobując z góry jego przestępstwa. Często bowiem taki dżentelmen staje się symbolem sprawiedliwości społecznej, okradając nieuczciwych bogaczy i obdarzając kradzionym bogactwem ubogich i pokrzywdzonych.

Była to swoista romantyka filmów kryminalnych i specyficzna ich etyka. Bardzo wątpliwe, czy działała ona zbyt budująco na widzów.

2.

30 i więcej lat temu na ekranach roiło się od filmów kryminalnych. Takie szlagiery jak: „Zigomar", „Arsenjusz Lupin", „Przygody Sherlocka Holmesa", „Córka nocy", „Tatarso — człowiek z zielonymi oczyma", „Tajemniczy Dżems" itd. ściągały zawsze amatorów silnych wrażeń. „Zapierające dech w piersiach sceny" utrzymywały widzów w ustawicznym napięciu. Były to filmy produkcji przeważnie francuskiej, a także duńskiej i niemieckiej. Niektóre z nich już wówczas składały się z kilku serii.

Okres pierwszej wojny światowej przyniósł gwałtowne wzmożenie produkcji filmów kryminalnych. Nerwy publiczności wstrząsane wypadkami wojennymi potrzebowały silnych podniet i bodźców. Pojawia się dużo filmów produkcji europejskiej, których treścią są przygody ulubionych detektywów. A więc w dalszym ciągu Sherlock Holmes — Joe Deebs, Joe Jenkins i najpopularniejszy ze wszystkich — Stuart Webbs, którego postać odtwarzał Ernst Reicher. Nie było prawie żadnego znanego aktora filmowego, który by choć raz nie zagrał roli detektywa. Odtwórcą postaci Sherlocka Holmesa w tych czasach był bardzo wówczas popularny aktor filmowy i teatralny Alwin Neuss. Jednym z najbardziej popularnych filmów była „Tajemnica mumii", w której dzielny i pomysłowy Joe Jenkins walczył z bandą opryszków, polującą na drogocenny klejnot ukryty wewnątrz prastarej mumii.

Pojawiają się pierwsze filmy popularnego później Harry Piela, mistrza karkołomnych sensacyj. Nadchodzą też filmy kryminalne amerykańskie, wśród których czołowym obrazem był dwuseriowy „Jimmy Valentine — dżentelmen włamywacz" wytwórni „World" z ulubionym amantem Robertem Warwickim.

Wszystkie te filmy nie odbiegają jednak nadal od szablonu tematycznego, o którym wspomniałem na początku.

3.

Prawdziwy rozkwit filmów kryminalnych i sensacyjnych następuje po pierwszej wojnie. Ameryka rzuca na rynek europejski mnóstwo obrazów seryjnych. Są to rzeczywiście obrazy „zapierające dech w piersiach" i bezkonkurencyjne w swoim rodzaju.

Bohaterką wielu z nich jest urocza platynowa blondynka Pearl White, która przeżywała najniezwyklejsze perypetie (kończące się naturalnie dobrze) w 18-seriowym (!) filmie „W labiryncie Nowego Jorku". Partnerem jej był Arnold Daly, grający mądrego detektywa-amatora, lekarza z zawodu. Była to jakby amerykańska kopia Sherlocka Holmesa ze śmiesznym, głupkowatym i niezdarnym amerykańskim naśladowcą dra Watsona, jako pomocnikiem detektywa. (Każda seria kończyła się w momencie, gdy bohaterka znajdowała się w sytuacji bez wyjścia, i widz, aby się dowiedzieć co było dalej, chcąc nie chcąc szedł do kina, by zobaczyć serię następną. W ten sposób wszystkie serie miały gwarantowane powodzenie).

Drugim amerykańskim mistrzem karkołomnych sensacyj był Eddie Polo, którego wieloserjowe filmy jak „Indyjski sztylet", „Cyrk King" i inne przez kilkanaście lat utrzymywały się na ekranach.

Specjalnym typem obrazów sensacyjnych były filmy kowboyskie, owiane dziką i nieokiełznaną romantyką dawnego Far-Westu. Szalone gonitwy i pościgi na półdzikich mustangach i karkołomne wyczyny kowboyów stanowiły clou tych obrazów. Bohaterką wielu z nich była złotowłosa Maria Walcamp, mistrzyni jazdy konnej. Pamiętne filmy z jej udziałem to „As Karo" i „Czerwona rękawiczka". Niezaradni i zacni szeryfowie wymierzali przy końcu każdego filmu — po obowiązkowej dzikiej gonitwie i „harataninie" z potężnych Coltów — sprawiedliwość złym i podłym „czarnym charakterom".

4.

Z biegiem czasu film kryminalny sublimuje się i uszlachetnia. Wyłaniają się też pewne nowe odmiany — np. komedia kryminalno-sensacyjna. Niesposób tu pominąć świetnego „Człowieka bez nazwiska" z Harrym Liedtke i Georgem Alexandrem w głównych rolach. Harry Liedtke w przemiły sposób wcielił się w postać Piotra Vossa, pseudo-złodzieja milionów, szlachetnego i ofiarnego włamywacza. Niemniej ujmującym był komicznie nieudolny, sympatyczny detektyw — Bobby Dodd, wyprowadzany w pole przez sprytnego Vossa i wpadający w wiele przykrych i ośmieszających go sytuacji. Ten 8-seriowy film, rozgrywający się w różnych częściach świata na tle najpiękniejszych plenerów, stanowił wysoką klasę dla siebie. Nie było już potem filmów tego rodzaju, tak udanych jak „Człowiek bez nazwiska".

W ostatnich latach kina niemego stworzył Fritz Lang swoje arcydzieło — wielki film kryminalny „Dr Mabuse". Wybitnie sensacyjnym filmem był też jeden z następnych obrazów Langa: „Szpiedzy".

Z biegiem czasu do filmu kryminalnego przenika w coraz większym stopniu pierwiastek psychologiczny. Na tle kryminalistycznym, w toku akcji rozgrywającej się przeważnie wśród ludzi podziemi, powstają pewne konflikty psychologiczne, wyłaniają się zagadnienia natury społecznej lub czysto indywidualnej. Wspomnieć trzeba filmy amerykańskie w rodzaju „Ludzi podziemi" reż. Józefa von Sternberga. Pierwiastki kryminalistyczne są w nich kanwą, na której rozsnuwają się subtelnie potraktowane wewnętrzne przeżycia jednostek wykolejonych, wyrzuconych poza nawias społeczeństwa wskutek jednego tylko fałszywego kroku w życiu. Jako klasyczny przykład tego rodzaju filmów wymienić warto doskonałe „Wielkomiejskie ulice" reż. Roubena Mamouliana. Gary Cooper i Sylvia Sidney swą subtelnie wycieniowaną grą wynieśli ten kryminalny film do wyżyn prawdziwej sztuki.

Innymi godnymi uwagi filmami były „Nocne sądy" z Walterem Hustonem i Philipsem Holmesem, „Kobiety za kratami" z Wynnie Gibson, świetny „Szary dom" z Wallacem Beery — potężny film kryminalny o wybitnie socjalnym zabarwieniu i „Jestem zbiegiem" z Paulem Muni, poruszający również zagadnienia natury społecznej. Najszlachetniejszym okazem psychologicznego filmu kryminalnego były filmowe wersje „Zbrodni i kary" Dostojewskiego: francuska z Pierre Blancharem i Harry Baurem oraz amerykańska z Peter Lorre i Edwardem Arnoldem.

Bardziej rozrywkowy charakter miał cyki filmów kryminalnych amerykańskiej produkcji, obrazujący przygody detektywa Bulldoga Drummonda, którego początkowo odtwarzał Ronald Colman a później bohater „Przerwanego week-endu" — Ray Miliand. Zajmujące były komedie kryminalne wytwórni „Metro", gdzie detektywa odtwarzał William Powell jako „Thin Man" (Cienki człowiek) z partnerką Myrną Loy („Pościg za cieniem", „Od wtorku do czwartku" i in.).

5.

Zupełną degeneracją filmu kryminalnego i chorobliwym jego wypaczeniem stały się w pierwszych latach dźwiękowców niektóre filmy gangsterskie. Plaga ta przybrała dość duże rozmiary a była jedynie odzwierciedleniem anormalnych stosunków w społeczeństwie amerykańskim. Gloryfikacja bezprawia, bandytyzmu, szantażu, korupcji władz, bezsilności prawa i bezkarności — oddziaływała w najfatalniejszy sposób na mentalność rzesz widzów całego świata. Bohaterzy w rodzaju Al Capone królowali niepodzielnie przez szereg lat na ekranach. Osławiona cenzura amerykańska przymykała na to oczy, i będąc bardzo drażliwą i przeczuloną w wielu innych wypadkach, tolerowała tę filmową krucjatę zła i zepsucia. Na szczęście niewiele z nich dotarło do Polski. Oglądaliśmy natomiast z zadowoleniem świetną parodię obrazów gangsterskich — film Johna Forda „Całe miasto o tym mówi" ze znakomitym Edwardem G. Robinsonem w podwójnej roli: dobrodusznego urzędnika bankowego i groźnego szefa szajki gangsterów.

W latach wojny film kryminalny, przynajmniej w Ameryce, uległ nowym przemianom. Przez uwzględnienie momentów z dziedziny psychoanalizy stara się wtajemniczyć widza w mroczny świat chorej psychiki przestępcy, ukazać duchowe pobudki, które pchają jednostkę do zbrodni. Nie zawsze wprawdzie mu się to udaje, często całe te zawiłe historie mają pseudonaukowy charakter i stanowią przykrywkę dla momentów erotycznych i perwersyjnych. W każdym razie tendencja ta jest ciekawa i wskazuje na możliwości dalszego pogłębienia filmu kryminalnego jako odrębnego rodzaju twórczości filmowej.

Bolesław Sołtys

W Hollywood nakręcono ostatnio w technikolorze nową wersję słynnego filmu Pearl White „Paulina w niebezpieczeństwie" (1914). Rolę Pauliny gra tym razem Betty Hutton. Oto „mrożąca krew w żyłach" scena z nowego filmu.

SKROMNY JUBILEUSZ

Niniejszy numer „Filmu" otwiera okres drugiego roku istnienia naszego pisma. Niestety, skromny ten jubileusz wypadł w momencie nader nieodpowiednim dla nas, jak też i dla całej prasy. Na skutek bowiem zarządzenia Rady Ministrów o ograniczeniach w zużyciu papieru dwutygodnik nasz, aż do miesiąca września ukazywać się ma nieregularnie. W lipcu wydaliśmy tylko jeden numer (21). Co do daty ukazania się następnego (23) numeru, nie otrzymaliśmy dotąd jeszcze ostatecznej decyzji.

Nie pozostaje nam i Czytelnikom nic innego, jak uzbroić się w cierpliwość mając to przeświadczenie, że kosztem pewnych strat w ilości numerów „Filmu". przyczyniamy się do wypełnienia planowej akcji wydania w zwiększonym nakładzie książek szkolnych.

Ze swej strony prosimy wszystkich naszych Czytelników o pobłażliwość w wypadkach, gdy niektóre podawane przez nas wiadomości nie będą tak aktualne, jak mogłyby być.

A numer jubileuszowy „Filmu" (o zwiększonej objętości) obiecujemy na jesieni.

REDAKCJA.

POLONIA ZA GRANICĄ

Naczelną zasadą amerykańskich producentów filmowych jest aktualność. Jest kampania afrykańska, trzeba natychmiast kręcić film „Casablanca", bitwa na Pacyfiku i „Mściwy jastrząb" gotów, bitwa o Wielką Brytanię i już „Mrs. Miniwer" wchodzi na ekrany.

Niewątpliwie ruch oporu Warszawy wywarł pewne wrażenie nawet w Ameryce, toteż znany reżyser filmowy **Ernest Lubitsch**, pochodzący zresztą ze Lwowa, pragnął przysłużyć się dawnej ojczyźnie i nakręcił film o Polsce.

Sprawy były jednak odległe, Warszawa to jakaś egzotyczna stolica; dramat, który by się rozgrywał w tym środowisku, nie znalazłby wielu widzów w Ameryce. Trzeba więc było zrobić komedię i to pod szekspirowskim tytułem „Być albo nie być".

Akcja jest mało skomplikowana. Grupie polskich aktorów, którzy nosili się z zamiarem wystawienia rewii antyhitlerowskiej w Warszawie we wrześniu 1939 roku, przeszkadza w tych zamiarach nagły najazd niemiecki. Pozostają im jednak kostiumy niemieckich żołnierzy i korzystając z nich tworzą grupę osób walczących z okupantem.

Myśl niezła, ale scenariusz jest tak nieprawdopodobny i naszpikowany tylu wesołymi gagami, że cała okupacja przedstawia się jak zabawa w „kotka i myszkę".

Film ten po wielu wahaniach wytwórni wszedł przed pewnym czasem na ekrany Paryża.

„Les lettres françaises" piszą: „A więc komedia na temat gestapo? Można i tak. Publiczność śmieje się serdecznie."

Natomiast „L'Écran Français" jest łagodniejszy w osądzie: „Film od początku do końca jest nieprawdopodobny i nie ma sensu. Ale jest to nareszcie dobry, stary Lubitsch. Bez niego nie można by w ogóle na film patrzeć."

A więc nie „Być albo nie być", lecz „Lubitsch albo nie Lubitsch". Ib.

ROZWIĄZANIE KONKURSU „KTO TO JEST?"

Reprodukowane w n-rze 19 „Filmu" zdjęcia przedstawiały następujące postaci ze świata filmu:

1. **Bracia Lumière**
2. **Pat i Patachon**
3. **Harold Lloyd**
4. **Charlie Chaplin**
5. **Greta Garbo**
6. **Jadwiga Smosarska**
7. **Betty Boop**
8. **Buster Keaton**
9. **Rudolf Valentino**
10. **Pola Negri.**

*

W konkursie wzięło udział 5.912 uczestników. Odpowiedzi trafnych nadesłano

1.672

Unieważniono — 11.

Dnia 25 czerwca rb. jury konkursowe, w skład którego weszli: przedstawiciel Dyrekcji P. P. „Film Polski", dyrektor Działu Wydawniczego i członkowie redakcji „Filmu", przystąpiło do losowania nagród wśród uczestników, którzy nadesłali trafne odpowiedzi. Wyniki losowania przedstawiają się następująco:

I nagroda — zł 8.000,—

Piszczyk Jan (Gorzów Wielkopolski, ul. Daszyńskiego 1).

II nagroda — zł 5.000,—

Dopierała Halina (Opole, Powstańców 6, m. 1).

III nagroda — zł 3.000,—

Pile Maria (Łódź, ul. Drewnowska 54, m. 5).

Nagrody książkowe otrzymali:

1. Knawa Tadeusz (Bytom), 2. Waręda Olga (Tarnów), 3. Ujjasz Antoni (Lublin), 4. Kaczorek Janina (Aleksandrów Kuj.), 5. Bielski Jerzy (Łódź), 6. Bayer Andrzej (Wrocław), 7. Rupińska Irena (Wrocław), 8. Kurzac Tadeusz (Warszawa), 9. Trzebicki Krzysztof (Kraków), 10. Wojtowiecka Maria (Wrocław).

Roczną prenumeratę dwutygodnika „Film" otrzymali:

1. Wróblewska Krystyna (Konstancin k. Warszawy), 2. Szuba Leokadia (Poznań), 3. Kałandryk Maria (Kielce), 4. Graban Wiesław (Warszawa), 5. Pietrosiak Zygmunt (Pabianice), 6. Konecka Hanna (Gliwice), 7. Bartkiewicz Zdzisław (Kraków), 8. Wanag Józef (Szczecin), 9. Puzyrewska Natalia (Białystok), 10. Gołębiowska Zofia (Biskupice k. Reszela, Mazury), 11. Maciejewski Zbigniew (Inowrocław), 12. Szczepański Wiktor (Wrocław), 13. Jung Zygmunt (Szczecin-Stołczyn), 14. Gołkowska Ewa (Zakopane), 15. Skibiński Ryszard (Warszawa-Jelonki).

*

Parę słów o konkursie

Musimy przyznać, że nasz trzeci konkurs był dość trudny ze względu na włączenie doń — prócz podobizn popularnych aktorów — zdjęcia wynalazców kinematografu braci Lumière. których sylwetki są na ogół mało znane publiczności kinowej. Wybraliśmy jednak takie zdjęcie, które było swego czasu reprodukowane w prasie krajowej i zagranicznej i nie powinno być obce miłośnikom filmu. Braci Lumière celowo zamieściliśmy na pierwszym miejscu, aby zaznaczyć, że są to postaci, „od których się wszystko zaczęło". Mimo to niewielu Czytelników domyśliło się o kogo chodzi. Większość odpowiedzi okazała się nietrafna tylko przez to, że niewłaściwie odgadnięto zdjęcie Nr 1.

Wielu Czytelników postawiło sobie za punkt honoru, aby jednak za wszelką cenę zdemaskować dwóch starszych panów pochylonych nad tajemniczymi przyrządami i próbowało zgadywać, kierując się różnymi, nieraz najbardziej nieprawdopodobnymi przesłankami:

Oto grupa kandydatów na miejsce braci Lumière, wybranych z setek nietrafnych odpowiedzi:

Andrzej Ancuta i Wojciech Urbanowicz, Aleksander Andrijewski, Lionel Barrymore, Harry Baur, Pierre Blanchar, George Bancroft, Jerzy Bandrowsk, Lon Chaney, Tomasz Edison, Albert Einstein, Viktor Francen, Antoni Fertner, Frenkel i Samborski, Sydney Greenstreet, Dawid Wark Griffith, Emil Janings, Jaracz i Stępowski, Louis Jouvet, Werner Krauss, Kohn i Kelly, Jesse Lasky, Charles Laughton, Maks Linder, Bracia Marx, Louis B. Mayer, Adolf Menjou, Paul Muni, Pasteur, Ignacy Paderewski, Raimu, Solski i Stępowski, Lewis Stone i George Melies, Georg Siegman, Spencer Tracy, Uczeni Radzieccy, Węgrzyn i Zelwerowicz, Woronow, Robert Wiene, Ryszard Wagner, Paul Wegener i Oscar Homolka, Zelwerowicz i Grabowski, Zecca i Pathé, Z „Jedynaczki króla smalcu", „Znam, tylko zapomniałam".

*

Wszystkich tych, którym nie udało się trafnie rozwiązać konkursu, bądź też dla których los nie był przy losowaniu łaskawy, musimy pocieszyć, że następny konkurs nie będzie już tak „podstępny", a liczba nagród zostanie znacznie zwiększona.

Nagrodzeni Czytelnicy, w razie zmiany adresu, proszeni są o powiadomienie o tym Administracji „Filmu" (Łódź, ul. Narutowicza 47), która w najbliższych dniach przystąpi do wysyłania nagród.

OD ZDJĘĆ FRONTOWYCH CZOŁÓWKI FILMOWEJ DO PIERWSZEGO POLSKIEGO FILMU DŁUGOMETRAŻOWEGO

Ukazało się w sprzedaży nowe wydawnictwo Przedsiębiorstwa Państwowego „Film Polski" pt.

KATALOG PRODUKCJI

1943 — 1946

str. 112 — 142 ilustracje

cena 300 zł

Katalog obejmuje 149 pozycji, podając dokładne dane dotyczące filmów wyprodukowanych przez Wojskową Czołówkę Filmową, Wytwórnię Filmową W. P. i „Film Polski".

Czytelnicy „Filmu" nabyć mogą Katalog po ulgowej cenie 250 zł (wraz z kosztami przesyłki), nadsyłając do Działu Wydawniczego „Filmu Polskiego" (Łódź, ul. Narutowicza 47) wypełniony poniższy kupon.

Kupon ulgowy dla czytelników „FILMU"

uprawniający do nabycia jednego egzemplarza

KATALOGU PRODUKCJI 1943—1946

w cenie zł 250,—

Imię i nazwisko .....

Adres .....

Uwaga! a) należność wpłacam na konto PKO Nr VII — 4550,

b) proszę o przesłanie Katalogu za zaliczeniem pocztowym

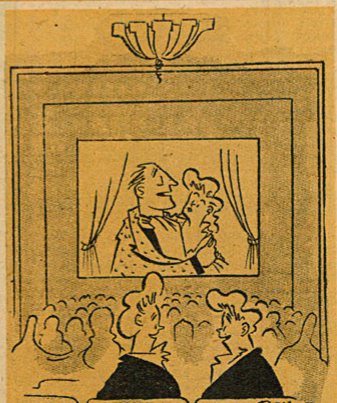
c) .....

(Niepotrzebne skreślić) (podpis)

NIEDOZWOLONE

Tośmy się nacięli!!! Cenzor wyciął ze sceny wszystkie pikantne momenty. (L'Écran Français)

— Przepraszam! Chciałem państwu zwrócić uwagę, iż dzisiaj sala kina zarezerwowana jest na zjazd archeologów. (Rys. Jan Lenica)



— Ciekawam, co będzie dalej? w powieści w tym miejscu następują kropki (World Film Digest)

ŚWIAT FILMU

FILMOWCY WYBRALI „MILCZENIE"

Pierwszy festiwal filmowy na terenie Belgii, który odbywał się prawie przez miesiąc w Brukseli, miał pod względem udziału państw mniejsze znaczenie od zeszłorocznego festiwalu w Cannes (nie brało udziału ZSRR), natomiast pod względem dostarczonych i wyświetlonych filmów była to jedna z najciekawszych imprez filmowych i artystycznych po wojnie.

Głównie Stany Zjednoczone, Anglia i Francja, ale także inne kraje przysłały filmy starannie wybrane i to pod rozmaitym kątem widzenia, tak że wybór był obfity i wszyscy obecni na festiwalu nie narzekali na nudy, jak to miało miejsce na niektórych filmach w Cannes.

W konkurencji o pierwsze miejsce wymieniało się trzy filmy: René Claira „Milczenie jest złotem", Wylera „Najlepsze lata naszego życia", nagrodzone uprzednio przez Akademię Filmową w Hollywood oraz Browna „Roczniak" wg książki Marjorie Rawlings. Ogromną większością głosów zwyciężył film „Milczenie jest złotem", pierwszy film René Claira nakręcony we Francji po 15 latach tułaczki emigracyjnej. Złośliwi twierdzą, że przeważyły głosy „starego pokolenia", które żywi sentyment do filmu niemego. Film odtwarza bowiem okres niemej kinematografii r. 1906. W porównaniu do rozgadanych filmów amerykańskich i angielskich dyskretne użycie dialogów przez Claira zrobiło bardzo dodatnie wrażenie.

Dalsze nagrody przedstawiają się jak następuje:

Za najlepszą reżyserię otrzymał nagrodę Carol Reed, twórca angielskiego filmu „Niepotrzebni mogą odejść" z Jamesem Masonem w roli głównej.

Za najwartościowszy scenariusz przyznano nagrodę Robertowi Sherwoodowi za film „Najlepsze lata naszego życia".

Najwybitniejszym aktorem w osądzie jury okazał się francuz Gérard Philippe za rolę w filmie „Wcielony diabeł", reżyserii Claude Autant-Lara. Krytyka francuska podkreśla z radością i zdumieniem wielki sukces aktora i filmu, którego reżyser tworzył dotychczas filmy długometrażowe raczej mierne, podczas gdy „Wcielony diabeł" godnie może reprezentować film francuski za granicą, nawiązując do tradycji Autant-Lara jako awangardzisty.

Niespodziankę stanowi wybór Myrny Loy jako najlepszej aktorki za jej rolę w „Najlepszych latach naszego życia". W wyborach amerykańskiej Akademii Filmowej ustąpiła ona miejsca Olivii de Havilland, która w swym filmie „Co się komu należy" dała ciekawą kreację kobiety-pijaczki. Ani film, ani kreacja nie zaimponowały brukselskiemu jury.

Wreszcie nagrodę za najlepiej fotografowany film otrzymał operator Figueroa za film meksykański „Enamorada" („Zakochana"). W ubiegłym roku w Cannes nagrodę tę otrzymał film tego samego operatora — „Maria Candelaria".

W tym miejscu można wykrzyknąć „Festiwal skończony, niech żyje festiwal", gdyż już za miesiąc w początkach września odbędzie się nowa wielka rewia światowej twórczości filmowej, tym razem znów w Cannes.

Według oficjalnego komunikatu, który otrzymała redakcja „Filmu", regulamin tegorocznego festiwalu w Cannes przewiduje dość duże zmiany. Kraje produkujące będą mogły nadesłać 6 filmów, o ile produkują więcej niż sto filmów rocznie, cztery filmy na pięćdziesiąt i jeden o ile produkują mniej niż pięćdziesiąt. Po raz pierwszy na takiej imprezie decydować będzie nie jury, a zebrana publiczność. W tym celu dobiega ukończenia specjalna sala kinowa na 1.800 miejsc. W czasie festiwalu odbędzie się w Cannes Międzynarodowy Kongres Klubów Filmowych, Kinematografii Naukowej oraz Filmu Podróżniczego.

Tadeusz Jaworski

FESTIWAL W BRUKSELI

Myrna Loy, bohaterka amerykańskiego filmu „Najlepsze lata naszego życia".

Gérard Philippe w filmie francuskim „Wcielony diabeł".

Maurice Chevalier i Dany Robin w filmie „Milczenie jest złotem".

Kathleen Ryan i James Mason w filmie angielskim „Niepotrzebni mogą odejść".

WIADOMOŚCI Z Z.S.R.R.

● Autor świetnego filmu historycznego „Piotr I", W. Pietrow, realizuje nowy dwuseriowy obraz pt. „Bitwa Stalingradzka" wg scenariusza N. Wirta. Film ukaże znaczenie i rolę, jaką odegrał Stalin w opracowaniu i realizacji planu rozbicia wojsk niemieckich pod Stalingradem. Do filmu zaangażowano ponad stu najlepszych aktorów radzieckich. Sceny batalistyczne swym rozmachem przewyższać będą wszystkie dotychczasowe zdjęcia tego rodzaju.

● Znany reżyser Michał Cziaureli przystąpił do realizacji filmu „Ostatnie dni Berlina".

● Film „Trzecie uderzenie", który realizuje obecnie reż. Igor Sawczenko, poświęcony jest wyzwoleniu Krymu od okupanta w kwietniu i maju r. 1944. W zdjęciach bierze udział piechota, lotnictwo, wojska pancerne i flota czarnomorska. Celem skrócenia do minimum okresu realizacji, w specjalnym pociągu, który wyjechał na miejsce zdjęć, zainstalowano montażownie, sale projekcyjne, charakteryzatornie itp. Film ukaże się w 30 rocznicę rewolucji październikowej, przypadającą w roku bieżącym. Biorą w nim m. in. udział znani aktorzy Gełowani, Dikij, Simonow, Szumski i Dorochin.

● Przy Związku Literatów utworzona została sekcja dramaturgów filmowych, jednocząca moskiewskich scenarzystów. Jednym z zadań sekcji jest kształcenie nowych kadr scenarzystów. W skład zarządu weszli m. in. Dowżenko, Garbatow, Szkłowski i Grebner.

● W filmie barwnym reż. Iwana Pyriewa pt. „Opowieść o ziemi sybirskiej" główne role odtwarzają W. Druźnikow, M. Ładynina i W. Zajczikow. Muzykę napisał znany kompozytor N. Kriukow.

KRÓTKIE WIADOMOŚCI

„Anna Karenina" raz jeszcze na ekranie. W 1927 i 1938 roku reżyser Clarence Brown nakręcił najpierw niemą, później dźwiękową wersję filmu „Anna Karenina". Bohaterkę grała za każdym razem Greta Garbo, przy czym partnerami jej byli kolejno John Gilbert i Fredric March (Wroński) oraz Gustaw v. Seyferitz i Basil Rathbone (Senator Karenin). W wersji dźwiękowej syna Anny Kareniny grał Freddie Bartholomew. Postać Anny Kareniny zagrała też Olga Czechowa w filmie niemieckim. Obecnie filmowcy różnych narodów pracują nad nową wersją tego dzieła. Powieść Lwa Tołstoja przenosi na ekran Francuz Julien Duvivier w filmie produkcji Węgra Aleksandra Kordy, przy czym w roli głównej wystąpi Angielka Vivien Leigh.

Wprawdzie podane wyżej nazwiska gwarantują wysoki poziom filmu, ale czy będzie to naprawdę „Anna Karenina" Tołstoja, trudno przewidzieć.

„Joanna d'Arc", temat niemniej fascynujący. Dzieje lub epizody życia Joanny d'Arc były już także nieraz tematem filmowym. Reżyser Karl Dreyer uwiecznił swe nazwisko w filmie arcydziełem „Męczeństwo Joanny d'Arc" z Falconetti w roli głównej, widzieliśmy także dobry film reżyserii Marco de Gastyne, w której rolę „Świętej z Domrémy" grała Simone Genevois. Nawet w Indiach nakręcono film o Joannie d'Arc. Obecnie słynny reżyser filmów „Bohaterowie morza", „Bsawura", „Przeminęło z wiatrem" i „Tortilla Flat" Victor Fleming założył wraz z Walterem Wangerem specjalną grupę produkcyjną, by przenieść na ekran słynną sztukę Maxwella Andersona „Joanna d'Arc", przy czym w roli głównej wystąpi Ingrid Bergman. Ta subtelna artystka będzie miała nie lada konkurentkę w osobie Michele Morgan, która kreuje tę samą rolę w filmie twórcy „Symfonii Pastoralnej" Jeana Delannoy.

„Cyrano" na ekranie. Znakomity aktor angielski, współtwórca takich filmów, jak „Lady Hamilton" i „Henryk V", Laurence Olivier, wyjechał z Anglii do Hollywood, gdzie wystąpi w filmie „Cyrano de Bergerac" reżyserii Garsona Kanina. Kanin uzyskał sławę komedią filmową z Ginger Rogers, filmem „Prawdziwa chwała" o froncie zachodnim oraz sztuką „Wczoraj urodziny", graną przez 18 miesięcy na Broadwayu.

„Dies Irae" — przepiękny film duński. Po dwunastu latach odpoczynku reżyser Karl Dreyer stworzył w r. 1940 w Danii arcydzieło filmowe pt. „Dies Irae", które obecnie wyświetlane jest triumfalnie w kilku krajach zachodniej Europy, m. in. we Francji. Znakomity francuski tygodnik filmowy „L'Écran Français" nie waha się nazwać ten film jako jednym z największych osiągnięć artystycznych kinematografii.

CO UJRZYMY NA EKRANIE?

DROGA DO NIEBA
(Himlaspelet)

Legenda skandynawska.
Scenariusz wg własnej sztuki scenicznej napisał Rune Lindström przy współudziale Alfa Sjöberga.
Reżyseria: Alf Sjöberg.
Zdjęcia: Gosta Roosling.
Wykonawcy: Rune Lindström (Mats Ersson), E. Landström (Marit Knutsdotter), A. Henrikson (Bóg Ojciec), H. Lowenadler (Król Salomon) i in.
Produkcja: „Wivefilm" (Szwecja).

◇

SIÓDMA ZASŁONA
(The Seventh Veil)

Dramat psychologiczny.
Treścią filmu jest historia wyleczenia młodej wirtuozki-pianistki z ciężkiego przypadku urazu psychicznego.
Scenariusz: Muriel i Sydney Box.
Reżyseria: Compton Bennet.
Zdjęcia: H. Wyer i B. Mason.
Gra Londyńska orkiestra symfoniczna pod dyr. M. Mathiesona.
Wykonawcy: James Mason (Mikołaj), Ann Todd (Franciszka), H. Lom (dr Larsen), H. Mc Dermont (Peter Gay) i inni.
Produkcja: „Sydney Box-Ortus" (Wielka Brytania).

◇

ZŁOTE WROTA
(Hold Back the Dawn)

Dramat miłosny.
Historia rumuńskiego tancerza-emigranta, który chcąc przedostać się przez granicę meksykańską do Stanów Zjednoczonych, poślubia nauczycielkę amerykańską celem otrzymania wizy.
Scenariusz wg powieści Katti Frings: K. Brackett i B. Wilder.
Reżyseria: Mitchell Leisen.
Wykonawcy: Charles Boyer (Iscovescu), Olivia de Havilland (Emmy Brown), Paulette Goddard (Anita Dixon), Victor Francen (Van den Luecken), Walter Abel (Inspektor) i in.
Produkcja: „Paramount-MPEA" (USA).

◇

PŁONĄCA ZAGIEW
(Rid i Natt)

Dramat historyczny z czasów wojen chłopskich w Szwecji w połowie XVII wieku.
Scenariusz: Gustaw Malander.
Reżyseria: Wilhelm Moberg.
Wykonawcy: Lara Hanson (Jon Stange), Oscar Ljung (Ragnar Swedje), Erik Berglung (Lars Borre), Ewa Dahlberg (Botilla) i in.
Produkcja: „Svensk Filmindustri" — (Szwecja).

◇

W CIENIU PODEJRZENIA
(Shadow of a Doubt)

Dramat psychologiczny.
Akcja rozgrywa się w prowincjonalnym miasteczku wśród urzędniczej rodziny, do której przybywa z „wielkiego świata" ich krewny. Tylko Karola domyśla się, iż pod postacią szanowanego ogólnie jej stryja kryje się poszukiwany przez władze morderca.
Scenariusz wg utworu G. M. Donella.
Reżyseria: Alfred Hitchock.
Wykonawcy: J. Cotten (stryj Karol), Teresa Wright (Karola), H. Travers (jej ojciec), M. D. Carey (detektyw) i inni.
Produkcja: „Universal-MPEA" (USA).

◇

DZIEWCZĘTA Z BALETU

Film z życia młodych adeptek sztuki baletowej — uczennic leningradzkiej szkoły choreograficznej.
Scenariusz: A. Erlich.
Reżyseria: Aleksander Iwanowski.
Zdjęcia: A. Kolcatyj.
Muzyka osnuta na utworach Czajkowskiego.
Wykonawcy: M. Redina (Natasza), N. Jastrebowa (Olga), W. Kazanowicz (Ozierow), O. Ziźniewa (Wiera) i in.
Produkcja: „Lenfilm" (Z. S. R. R.).

GOAL
(Centr napadienija)

Komedia sportowa.
Scenariusz: B. Laskin i E. Pomieszczikow.
Reżyseria: S. Derewiański i I. Zemgano.
Zdjęcia: I. Szekker.
Wykonawcy: W. Doronin (Krawczenko), B. Almazow (Siemion), E. Dzierewszczikowa (Helena), W. Sieliezniew (Gosza), I. Wysocki (ojciec Heleny) i inni.
Produkcja: „Wytw. Film. w Kijowie" (Z. S. R. R.).

KONIK-GARBUSEK
(Kaniok-garbunok)

Bajka o czarodziejskim koniu, bohaterskim Jasiu, królu Baj-Baju i królewnie Jutrzence.
Scenariusz osnuty na motywach baśni ludowej P. Jerszowa — napisał: W. Szwejcer.
Reżyseria: Aleksander Rou.
Kier. art.: S. I. Jutkiewicz.
Zdjęcia: B. Monastyrski i S. Antipow.
Wykonawcy: N. Alejnikow (Jaś), I. Kowalewa (Jutrzenka), W. Gut (Baj-Baj), H. Miller (Nosacz) i in.
Produkcja: „Sojuzdietfilm" (Z. S. R. R.)

◇

WILKI MORSKIE
(Seps at Sea)

Groteska z serii przygód pary nierozłącznych przyjaciół — Flipa i Flapa.
Scenariusz: C. Rogers, F. Adler, G. Pratt i H. Langdon.
Reżyseria: Gordon Douglas.
Zdjęcia: Art Lloyd.
Efekty dźwiękowe: Roy Seawright.
Wykonawcy: Stan Laurel i Oliver Hardy.
Produkcja: „United Artists" (USA).

◇

FILMY KRÓTKOMETRAŻOWE

KONKURS
ZESPOŁÓW ŚWIETLICOWYCH

Reportaż z ogólnopolskiego festiwalu robotniczych zespołów artystycznych w Teatrze Polskim w Warszawie.
Realizacja: Tadeusz Makarczyński.
Zdjęcia: Władysław Forbert.
Produkcja: „Film Polski".

◇

ZIMA W BIAŁOWIEŻY

Reportaż z Puszczy Białowieskiej.
Scenariusz i realizacja: Włodzimierz Puchalski.
Zdjęcia: Henryk Miszewski.
Produkcja: „Film Polski" („Instytut Filmowy").

◇

WŁÓKIENNICTWO ŁÓDZKIE

Film o powstawaniu przędzy i tkaniny.
Wykonany na zlecenie Centralnego Zarządu Przemysłu Włókienniczego.
Scenariusz: Lena Ravita-Gawrońska i Michał Orlicz.
Reżyseria: Eugeniusz Jaryczewski.
Zdjęcia: Seweryn Kruszyński, Olgierd Samucewicz i Antoni Wawrzyniak.
Produkcja: „Film Polski".

NAJWIĘKSZA ARTYSTKA SCENY POLSKIEJ
mówi:

... kremy witaminowe D-ra med. P. Pruskiego nietylko upiększają i odmładzają ale i leczą skórę.
— Słusznie więc zostały uznane za najlepsze.

Mieczysława Ćwiklińska
(MIECZYSŁAWA ĆWIKLIŃSKA)

»HA-VIT« LABORATORIUM BIOCHEMICZNE
D-RA MED. P. PRUSKIEGO — KRAKÓW, GRODZKA 3 TEL. 535-83

UWAGA!!!
Zmiana adresu redakcji i administracji „FILMU":
Łódź, ul. Narutowicza 47
Telefon 210-86

PLAN TRZYLETNI
ODBUDOWY
TO DOBROBYT
NARODOWY

Odpowiedzi redakcji

Prosimy uprzejmie o formułowanie pytań w sposób możliwie najkrótszy. Z braku miejsca nie odpowiadamy na żadne pytania nieistotne w rodzaju: ile Duszyński ma lat; czy Żabczyński jest żonaty i gdzie mieszka itd. Nadsyłanie tego rodzaju pytań jak i znaczków pocztowych na odpowiedź jest bezcelowe.

Uczeń z Kalisza. Sprawa braku biletów ulgowych dla studentów i uczniów była już poruszana w prasie. Czy w tej sprawie nastąpią jakieś zmiany, na razie nie wiemy.

Wacek Szata. Danuta Szaflarska nie nazywa się Piegżyk i nie ma 5 lat. Przeczytał Pan o tym w jednym z pism pod datą 1 kwietnia i dał się Pan nabrać na tak oczywisty „prima-aprilis".

K. B. (Tarnowskie Góry). W Tarnowskich Górach nie wyświetla się filmów „indiańskich i kowboyskich" bo ich nie ma. Pat i Patachon dawno już nie występują a ich filmy są przestarzałe i dziś zapewne nie bawiłyby nikogo.

Kl. IV. B. (Gdynia). Żąda Pan rzeczy absolutnie niemożliwej. Na podstawie listu nie można osądzić, czy nadaje się Pan do filmu. Po zdaniu matury może Pan starać się o przyjęcie do Wyższej Szkoły Teatralnej, z której mogą wyjść także artyści filmowi. Sądzę, że władze szkoły będą mogły dokładnie Pana poinformować.

Hanka S. Nadesłała Pani pieniądze za numer 15 „Filmu" nie podając swego adresu. Przypominamy, że wpłacać należy wyłącznie na konto P.K.O. VII 45-50.

War i At. O technice filmowej i montażu jeszcze będziemy pisać w „Filmie". Zakres „inicjatywy prywatnej" w produkcji filmów nie został w Polsce ograniczony. Trzeba tylko uzyskać koncesję. Instytut Filmowy przystąpił już do organizacji szkoły filmowej. „Uczciwy" — jak Panowie piszą — film kukiełkowy krótkometrażowy ukaże się na ekranach w tym sezonie.

„Ciekawa uczennica". Dziękujemy uprzejmie za lekcję „bon-tonu". Wobec coraz szerszych kontaktów Filmu Polskiego z zagranicą, będziemy oglądać coraz lepsze filmy. Zresztą nastąpiła już znaczna poprawa. Gdzie Pani zobaczyła w „Zakazanych piosenkach" radio w prywatnym domu polskim? Samochody UNRRA były na filmie, ale radia naprawdę nie było.

Sylwester Wiśniewski (Wągrowiec). Należność za numery należy przesłać na konto P. K. O. VII 45-50 z zaznaczeniem o jakie numery chodzi. Cena n-ru 1—8 — 15 zł, nr 9—10 — 30 zł, nr 11—14 i 16 — 20 zł, 15 — 30 zł, dalsze po 25 zł.

Alina Skowrońska (Warszawa). Niestety musimy przyznać Pani rację. „Film" ostatnio wychodzi na gorszym papierze, mimo naszych usilnych starań aby otrzymać lepszy papier. Skarży się Pani także na cenę 25 zł, za tę samą ilość stron, które kosztowały przed 4 miesiącami 15 złotych. I tu Pani przyznajemy rację. Usprawiedliwia nas fakt, że za ten właśnie gorszy papier płacimy obecnie znacznie więcej a i koszty druku wzrosły.

Rajmunda Jarecka. Woli Pani czytać o tym „co porabia Danuta Szaflarska po południu" niż „nudne" artykuły z Paryża, zaleca nam Pani opisywanie „skandalików zakulisowych bez których nie zdobędziecie uznania". Istnieje w Polsce kilka dzienników zajmujących się „skandalikami". Polecamy je.

E. Russanowska. Wbrew Pani przypuszczeniom przeczytaliśmy list z dużym zainteresowaniem. Nie rozumiemy się. „Film" nie jest i nie chce być przedwojennym „Kinem", gdyż „Kino" (przynajmniej pod koniec swego istnienia) nie wnosiło żadnych pozytywnych danych do życia filmowego, „Film" nadal nie będzie zajmował się szczegółowymi opisami życia prywatnego gwiazd, natomiast będzie się zajmował takimi kwestiami jak reżyseria, scenariusz, analiza nowych filmów itd. Mamy jednak nadzieję, że Czytelnicy polscy zwolna polubią także te artykuły, które mówią o filmie w sposób nieco poważniejszy.

Serge Richter (Warszawa). Tytuł filmu „Ostatnia szansa" „La dernière chance". Hollidaya gra John Hoy, jest to Anglik.

„Trójka" z Radomia. Prosimy o podanie nazwiska, gdyż pod pseudonimem nie możemy stwierdzić czy numery zostały wysłane.

„Miłośnik gwiazd". Pisze Pan: „Proszę bardzo o informacje, gdzie można nabyć fotografie artystek na plaży lub w sukniach podkreślających piękną figurę, gdyż począwszy od 12 numeru „Filmu" pismo Wasze wcale nie drukuje pięknych zdjęć, których jestem miłośnikiem". Więc ostatecznie niech się Pan zdecyduje: miłośnik gwiazd czy miłośnik zdjęć z plaży? Jeśli chodzi o gwiazdy filmowe, to przecież reprodukujemy stale ich fotografie.

Lola (SSZ). „Robin Hood" był produkcji amerykańskiej. S. Granger występował w filmie „Szary lord". M. Kędziorek grała Zofia Jamry, „Ulica graniczna" jest w trakcie realizacji.

„Wysoka". Ze względu na technikę drukarską i odległość drukarni od redakcji (Łódź—Poznań) materiały do druku kompletowane są prawie na miesiąc przed ukazaniem się numeru. Stąd odpowiedzi bardzo spóźnione. W jaki sposób można nabyć dawne numery „Filmu", piszemy w każdym numerze. Należy wpłacić na konto P. K. O. VII 45-50 i zaznaczyć za jakie numery nastąpiła wpłata.

Znany od 1910 r. odsiwiacz
„ORIENTINE"
przywraca siwym włosom
ich naturalny kolor.

Zdjęcia polskie w tym numerze wykonali operatorzy i fotoreporterzy „Filmu Polskiego": Władysław Forbert, Jerzy Gaus, Włodzimierz Puchalski, Zbigniew Raplewski, Kazimierz Wawrzyniak, oraz Agencja Fotograficzna (str. 2).
Zdjęcia zagraniczne: „Lenfilm" (Leningrad), „Mosfilm", „Photo-Serwice", „S. I. B." i „Sojuzdietfilm" (Moskwa), Studio Filmów Artystycznych w Kijowie, „Regina" (Paryż), „Eagle-Lion" (Londyn), „Hal Roach" (Hollywood), „Paramount", „20th Century Fox" i „Universal International" (Hollywood przez „Mopexas"), „Wive-Film" i „Svensk Filmindustri" (Sztokholm) i „Studio Fotograficzne" (w Barrandowie).

REDAGUJE ZESPÓŁ

Układ i opracowanie graficzne
Tadeusz Kowalski

FILM
dwutygodnik

REDAKCJA: ŁÓDŹ, UL. NARUTOWICZA 47. TELEFON 210-86.
Sekretarz Redakcji przyjmuje we wtorki, środy i czwartki od 12—13
Wydawca: PRZEDSIĘBIORSTWO PAŃSTWOWE „FILM POLSKI"

Cena ogłoszeń 60 zł za 1 mm wysokości przy układzie czteroszpaltowym.
Konto P. K. O. Nr VII — 4550

Rotograwiura Drukarni św. Wojciecha pod Zarządem Państwowym w Poznaniu. 3007 K-26651

PIERWSZY DZIEŃ NA ZDJĘCIACH

HELENA BUCZYŃSKA PRZED OBIEKTYWEM

Do atelier stawiłam się już na siódmą rano.

Byłam spokojna.

Wieloletnie doświadczenie sceniczne dawało mi pewność siebie, jaką ma człowiek, który zna swój fach.

— Gretą Garbo nie jestem, nie mam do tego pretensji, ale pokażę im klasę gry aktorskiej... — tak myślałam.

Charakteryzator umieścił mnie na czymś w rodzaju fotelu dentystycznego, zmoczył twarz, roztarł szminkę, klepał mocno ogromnym puszkiem, w końcu zaczął łechtać pędzelkiem po oczach i po ustach. Jest to rodzaj chińskiej tortury, podobno mniej opanowani delikwenci kopią, ja ograniczyłam się do dzikich grymasów, ale w końcu nie wytrzymałam i wybuchnęłam histerycznym śmiechem.

— Gotowe! — powiedział charakteryzator.

Przejrzałam się w lustrze. Z ciemnej ramy patrzyła na mnie jakaś osoba jakby na chwilę przed apopleksją. Brązowo-sina twarz wyrażała niepokój i bezgraniczne zdziwienie. Spojrzałam pytająco na charakteryzatora. Obrzucił mnie okiem znawcy.

— O'key, proszę przejść do garderoby.

Mała garderoba z kanapą, szafą, stolikiem i umywalką przypominała raczej kabinę statku, kursującego na trasie: Warszawa—Gdańsk. Spojrzałam na kanapę i naraz poczułam, że właściwie już jestem zmęczona. Położyłam się ostrożnie, żeby nie popsuć charakteryzacji, w pozycji grobowej: rączki na krzyż, twarz do nieba. Niepokój opadał powoli, jak piasek na dno wody. Zasnęłam.

Obudził mnie monotonny głos gdzieś z sufitu:

— „Pani Buczyńska na plan! Pani Buczyńska na plan!"

Otrząsając się ze snu poprawiłam włosy i zeszłam do atelier.

Była to ogromna hala, w której stały przeróżne dekoracje. Przeszłam przez piękny gabinet do spelunki podmiejskiej, potem przez sad kwitnących wiśni do pokoju, w którym miała się rozgrywać akcja.

Nad pokojem biegła szeroka półka, na niej umieszczone były olbrzymie reflektory, a za każdym z nich czaił się człowiek. Rozległ się gwizdek:

— Zapalić Marysię!

Jeden z przyczajonych ludzi poruszył się i nagle spojrzało na mnie ogromne, płomienne oko reflektora, rażąc oślepiającym światłem.

Jakiś mężczyzna podbiegł do mnie, przyłożył do nosa centymetr i mruknął:

— Trzy metry.

— Chyba centymetry — powiedziałam z godnością.

Nic mi na to nie odpowiedział.

— Czy pani umie tekst? — zapytał reżyser.

— O, tak!

Miałam powiedzieć: „O, mój najdroższy, dlaczego?..." Po „dlaczego" nabrzmiałym buntem, rozpaczą i wyrzutem, powinna mi spłynąć z oka duża łza, która jak kropla rosy stoczy się po policzku, zostawiając wilgotny ślad. Pracowałam nad tym w domu sumiennie, podług systemu Stanisławskiego. Przypomniałam sobie wszystkie najtragiczniejsze „dlaczego" mego życia: od „dlaczego nie umiesz lekcji?" począwszy, kończąc na „dlaczego nie odpowiadasz?" podejrzliwego amanta — aż wreszcie wzruszenie ścisnęło mi gardło i łza, jak kropla rosy, zawisła na rzęsie.

— Niech pani mówi tekst!

— „O, mój najdroższy"... — zaczęłam.

— Stop! Przy „najdroższy" proszę rozchylić górną wargę!

Rozchylam.

— Za wysoko! Do połowy zębów.

Próbuję gorączkowo wyczuć połowę, ale nic nie czuję. Wiem, że mam minę, jakbym chciała kichnąć.

— Oczy na prawo, wyżej, wyżej patrzeć w reflektor. Nos na lewo!

Rozchylam wargi, patrzę w prawo, ale nos tkwi uporczywie w tym samym miejscu i nie myśli zmienić kierunku.

— Światło!

Teraz już nie jeden, a dziesięć reflektorów patrzy na mnie, wydając ledwie dosłyszalny, szyderczy syk.

— Stać na lewej nodze, prawa lekko zgięta w kolanie — rozkazuje reżyser.

Stoję, noga najwyraźniej zaczyna cierpnąć. Podbiega jakiś mężczyzna w czarnych okularach z dziwnym aparacikiem w ręku. Na podziałce igła, która się szybko posuwa.

— Czterdzieści — szepcze do siebie mężczyzna.

— To chyba doktor — myślę przerażona — a to pewnie temperatura. 40 stopni... Straszne! — Czuję, że mi jest potwornie gorąco i że pod nosem i na czole występują mi krople potu. Jestem chora — lęk ściska serce, a lewej nogi w ogóle nie czuję.

— Klaps!

Byle nie mocno — myślę ze zgrozą. Nagle dzieje się coś przeraźliwego. Jakiś bandyta w pumpach wykrzykuje triumfalnie:

— 230! — i usiłuje dwoma deskami chwycić mnie za nos. Rzucam się w bok. Deski z trzaskiem zamykają się tuż przy mojej twarzy. Jestem zupełnie oszołomiona. Słyszę czyjś niepohamowany śmiech. Jeden, drugi, wreszcie całe audytorium dosłownie ryczy ze śmiechu. Gdzieś z daleka dochodzi mnie nabrzmiały hamowaną wesołością głos reżysera:

— Pani pierwszy raz, spokojnie, spokojnie, potem się pani przyzwyczai!

Nieprawda. Nie przyzwyczaiłam się.

Ilekroć słyszę słowo „klaps" kurczę się od wewnątrz i zawsze mi się zdaje, że wykrzykiwany numer — to kolejny numer nosa, który za chwilę zmiażdżą nielitościwe deski.

Sygnał na ciszę. Zdjęcie.

— „O, mój najdroższy..."

— Nos więcej na lewo!

Powtarzamy.

— Pani za mało zgięła kolano!

Powtarzamy.

— Patrzeć wyżej!

Powtarzamy.

— Głośniej!!! — ryczy nade mną jakiś głos.

Powtarzamy.

— Nie widać zębów!

Powtarzamy.

— O'key, gasić!

Naraz robi się zimno i mroczno.

— Pani spocznie; fragment z kwestią „dlaczego" robimy z innego ujęcia.

Nie mogę się ruszyć. Lewej nogi w ogóle nie czuję, nawet mrówek nie ma. Ktoś mi podsuwa krzesło.

— Aparat na talerz! Palić Zosię, Marysię, Stefana!

Ktoś rzuca się na mnie i klepie czymś miękkim po twarzy. Okazuje się, że to charakteryzator dostrzegł jakąś skazę na mym uszminkowanym obliczu.

— Na plan!

Gwizd. Światło. Klaps.

— „Dlaczego?"

Klaps.

— Głośniej!

Klaps.

— Wolniej!

Klaps.

— „Dlaczego?"

Klaps.

— Więcej bólu!

Klaps.

— „Dlaczego?"

Klaps.

— Gasić!

Gwizd.

— Pani ma dwie godziny przerwy.

Idę do kajuty. Kładę się znowu w pozycji trumienkowej. W skroniach krew uderza młotem: buch — buch — buch! — Posyłam po czarną kawę.

Po południu projekcja nakręconej taśmy. Wstęp surowo wzbroniony. Nieprzeparta ciekawość zmusza mnie jednak do złamania zakazu. Korzystam z nieuwagi stojącego przy drzwiach dyżurnego i wciskam się do zatłoczonej, projekcyjnej salki. Dosłownie dygocę ze zdenerwowania. Na małym ekraniku w głębokiej ciszy jakaś kobieta (to mam być ja?!!!) robi jakiś gest.

Naraz — co to?

„Dwieście trzydzieści"

— „O, mój najdroższy" —

„Dwieście trzydzieści jeden"

— „O, mój najdroższy" —

„Dwieście trzydzieści dwa"

— „O, mój najdroższy" —

„Dwieście trzydzieści trzy"

— „O, mój najdroższy" —

„Dwieście trzydzieści cztery"

— „O, mój najdroższy" —

„Dwieście trzydzieści pięć"

— „O, mój najdroższy" —

„Dwieście trzydzieści sześć"

— „... dlaczego?"

„Dwieście trzydzieści siedem"

— „... dlaczego?"

„Dwieście trzydzieści osiem"

— „... dlaczego?"

„Dwieście trzydzieści dziewięć"

— „... dlaczego?"

Na ekranie przesuwa się w ciągu kilku minut cały rezultat mej dziesięcioletniej męczarni. Zdjęcia udane i chybione, złe i dobre, ponumerowane i poprzedzane suchym trzaskiem klapsa, automatycznie powtarzają gesty i słowa.

Chyłkiem wysuwam się z dusznej sali; czuję, że mam głupawy uśmiech przylepiony do twarzy, gdy idąc korytarzem mamroczę nawpół przytomnie: „dwieście czterdzieści, dlaczego?"

Helena Buczyńska